Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

MELİH CEVDET ANDAY'IN DÜŞÜNCE YAZILARINDA SANAT, YAZIN VE DİL

Ali ALGÜL

Doktora Tezi

Ankara, 2015

MELİH CEVDET ANDAY'IN DÜŞÜNCE YAZILARINDA SANAT, YAZIN VE DİL

Ali ALGÜL

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Doktora Tezi

Ankara, 2015

KABUL VE ONAY

Ali ALGÜL tarafından hazırlanan "*Melih Cevdet Anday'ın Düşünce Yazılarında Sanat, Yazın ve Dil,*" başlıklı bu çalışma, 27/05/2015 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Nesrin KARACA (Başkan)

Prof. Dr. S. Dilek YALÇIN-ÇELİK (Danışman)

Prof. Dr. Abide DOĞAN (Üye)

Doç. Dr. Fatih SAKALLI (Üye)

Yard. Doç. Dr. Serdar ODACI (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Yusuf ÇELİK

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

☑ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐ Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

☐ Tezimin/Raporumun...... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

27/05/2015

Ali ALGÜL

ÖZET

ALGÜL, Ali. *Melih Cevdet Anday'ın Düşünce Yazılarında Sanat, Yazın ve Dil,* Doktora Tezi, Ankara, 2015.

"*Melih Cevdet Anday'ın Düşünce Yazılarında Sanat, Yazın ve Dil*" adını taşıyan tezimizde başta sanat olmak üzere Melih Cevdet Anday'ın yazın ve dille ilgili düşünceleri yer almaktadır.

24 tane düşünce kitabı yayımlayan Anday, bilgilendirici yazılarında Güzel Sanatların her dalına değinmiştir. Özellikle resim ve müziğe ayrı bir yer vermiştir. Bunların dışında heykel ve mimari üzerinde durmuş gerek Türkiye'de gerekse yurt dışında gördüğü sanatsal yapıları tanıtmaya çalışmıştır.

Bir ozan ve yazar olarak Melih Cevdet hem Türk edebiyatını hem de Batı edebiyatını ele alan yazılar kaleme almıştır. Anday düşünce yazılarında şiirin ne olduğunu, imgenin nasıl yaratıldığını, iyi bir ozanın hangi özelliklere sahip olabileceğini konu edinmiştir. Şiirin dışında bir tür olarak roman ve tiyatroya yakından değinmiş, bunların özelliklerini açıklamıştır. Melih Cevdet iyi bir çevirinin, eleştirinin temel ölçütlerini açıklamış ve Türk yazınında söz sahibi olan eleştirmen ve çevirmenleri tanıtmıştır. Anday, başta antikite ve Hümanizma olmak üzere Romantizm, Dadaizm, Gerçeküstücülük gibi akımlardan ve temsilcilerinden söz etmiştir.

Melih Cevdet, başta Türkçe olmak üzere dille ilgili konuları da işlemekten uzak durmamıştır. Bu bağlamda Türkçenin tarihsel dönemlerini, Osmanlıcayı, Türkçedeki özleşmeyi neden-sonuç ilişkisiyle konu edinmiştir.

Anahtar Sözcükler: Anday, sanat, Batı ve Türk yazını, yazınsal türler, dil, özleşme.

ABSTRACT

ALGÜL, Ali. *Art, Literature and Language in Melih Cevdet Anday's Argumentative Writings*, doctoral thesis, Ankara, 2015.

In this thesis named "*Art, Literature and Language in Melih Cevdet Anday's Argumentative Writings*" you can find Anday's thoughts on literature, language and notably art.

Publishing 24 argumentative books, Anday touched on every branch of fine arts in his informative writings. He especially allowed for painting and music. Other than these, he dwelled on sculpture and architecture and tried to introduce the artistic structures he saw in Turkey and abroad.

As a poet and a writer, Melih Cevdet indited writings dealing both Turkish Literature and Western Literature. İn his argumentative writings, he wrote about "what is poetry", how image is created and qualifications of a good poet. Other than poetry, he touched closely on novel and theatre and he explained the features of them. Melih Cevdet explained the basic criteria of a good translation and o good criticism and introduced the critics and translators who have a voice in Turkish Literature. Notably antiquity and Humanism, Anday mentioned about movements like Romanticism, Dadaism, Surrealism and the artists of these movements.

Melih Cevdet also handled topics related to language, mostly Turkish language. In this regard, he wrote about the historical periods of Turkish language, Ottoman Turkish and purification in Turkish in cause and effect relation.

Key Words: Anday, art, Western and Turkish literatures, literary genres, language, purification

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY..... i
BİLDİRİM ii
ÖZET iii
ABSTRACT iv
İÇİNDEKİLER... v
ÖNSÖZ vii

GİRİŞ......... 1

1.BÖLÜM

MELİH CEVDET ANDAY'IN DÜZYAZILARININ TANITIMI 14

2. BÖLÜM

SANAT........ 29
2.1. SANAT 29
2.1.1.Sanatçı 55
2. 2.RESİM.. 64
2.2.1. Türk Resmi 69
2.2.2. Ressamlar 78
2.3. MÜZİK..99
2.3.1.Müzisyenler 129
2.4. MİMARİ 140
2.4.1.Mimarlar 145
2.5. YONUT 147

3. BÖLÜM

YAZIN 150
3.1. TÜRLER 150
3.1.1. Şiir 150
3.1.1.1. Ozan 184
3.1.2. Tiyatro 196
3.1.3. Roman 230
3.1.4. Eleştiri 251
3.1.5. Çeviri 255
3.2. BATI YAZINI VE AKIMLAR 273
3.3. TÜRK YAZINI 328

4. BÖLÜM

DİL 447
4.1. DİL 447
4.2. TÜRKÇE 450
4.3. OSMANLICA 459
4.4. HARF VE DİL DEVRİMLERİ 468
4.5. YAZIM 482
SONUÇ 486
KAYNAKÇA 493
EK 1: ETİK KURULU İZİN MUAFİYETİ FORMU 502
EK 2: ORİJİNALLİK RAPORU 503
ÖZGEÇMİŞ 504

ÖNSÖZ

"*Melih Cevdet Anday'ın Düşünce Yazılarında Sanat, Yazın ve Dil* " adını taşıyan bu Doktora Tezi, Melih Cevdet Anday'ın düşünce yazılarından hareketle onun sanat, yazın ve dil konularındaki görüşlerini, açıklamalarını ve düşüncelerini ele almaktadır.

Gerek bugüne kadar şair, romancı ve tiyatro yazarı olarak bilinen Melih Cevdet Anday'ın düşünce yapıtlarının üzerine çalışılmamış olması gerekse Garip akımı gibi Türk edebiyat tarihinde bir dönüm noktası olan yazınsal hareketin üç temsilcisinden biri olan Anday'ın sanat, yazın ve dille ilgili düşüncelerini günışığına çıkarma isteği hareket noktamızı oluşturmuştur.

Giriş ve sonuç dışında tez dört bölümden oluşmaktadır. Girişte genel olarak Melih Cevdet'in düşünce yapıtlarından yola çıkılarak düzyazı anlayışı, Türk edebiyatında düzyazının ortaya çıkması ile Melih Cevdet Anday'ın denemeciliği irdelenmiştir.

Çalışmamızın birinci bölümünde Melih Cevdet Anday'ın düşünce yapıtları tanıtılmıştır. Anday'ın yapıtları açıklanırken kronolojik olarak 1961'de çıkan ilk kitabı *Doğu-Batı*'dan başlanılmış, 2012'de çıkan son kitabı *Gökyüzü Haritası*'na doğru bir yol izlenmiştir. Yapıtlar tanıtılırken baskı sayıları ile barındırdıkları yazı sayıları belirtilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde Melih Cevdet Anday'ın düşünce yazılarındaki sanatla ilgili görüşleri tematik olarak incelenmiştir. Bu bağlamda Anday'ın sanat, sanatçı anlayışından başlanılmış, resim, müzik, mimari ve yonutla ilgili görüşleri ile üzerinde durduğu sanatçılar ele alınarak gün ışığına çıkarılmıştır.

Tezin üçüncü bölümünde Melih Cevdet Anday'ın yazınla ilgili düşünceleri açıklanmıştır. Bu bölüm kendi içinde türler, Batı ve Türk yazını olmak üzere alt başlıklara ayrılarak araştırılmıştır. Anday'ın şiir, roman, çeviri, eleştiri hakkındaki görüşleri incelenerek açıklığa kavuşturulmuştur.

Çalışmamızın dördüncü bölümünde Türkçenin yalınlaşmasında büyük rol oynayan Melih Cevdet'in dil hakkındaki düşünceleri üzerinde durulmuştur. Başta özleşme olmak üzere Anday'ın gerek Türkçe'nin tarihsel gelişimi hakkındaki düşünceleri gerekse dilin yanlış kullanımıyla ilgili görüşleri ortaya çıkarılmıştır.

Tezin sonuç bölümünde ise ele edilen bulguların değerlendirilmesi yapılmış, ulaşılan sonuçlar açıklanmıştır.

Kaynakçada çalışmamızda yararlandığımız kaynaklar yer almaktadır.

Bu çalışmanın her aşamasında bana yol gösteren, en zor anlarımda yanımda olan, gösterdiği titizlik ve getirdiği eleştiriler için değerli düşüncelerinden yararlandığım ve sürekli desteğini gördüğüm hocam Prof. Dr. S. Dilek Yalçın Çelik'e; desteğinden her zaman emin olduğum ve beni hiçbir zaman yalnız bırakmayan Prof. Dr. Abide Doğan'a; her zaman kapısı açık olan Doç. Dr. G. Gonca Gökalp Alpaslan ve Yard. Doç. Dr. Serdar Odacı'ya; Başkent Üniversitesi'ne her gidişimde bana çok sıcak bir ilgi gösteren Prof. Dr. Nesrin Karaca'ya çok teşekkür ederim.

GİRİŞ

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatına damgasını vuran ozanlardan biri olan Melih Cevdet Anday'ın üzerinde birçok araştırma ve çalışma yapılmıştır. Günümüze kadar Melih Cevdet üzerine altı tane kitap çıkarılmıştır.[1] Bu kitaplarda ya Anday'ın romancılığı, tiyatro yazarlığı ozanlığı üzerinde durulmuş ya da onun üzerinde yapılan anma günlerindeki konuşmalar kitaplaştırılmıştır. Bu kitapların dışın Melih Cevdet Anday üzerine günümüze kadar iki tane doktora tezi hazırlanmıştır.[2] Bu doktora tezlerinde Melih Cevdet'in tiyatroculuğu ile ozanlığı ele alınmıştır. Yine Anday üzerinde yedi tane yüksek lisans tezi hazırlanmıştır.[3] Bu tezlerde de doktora tezlerinde olduğu gibi ozanlığı ve tiyatro yazarlığı araştırma konusu yapılmıştır. Bu çalışmalar içerisinde Melih Cevdet'in deneme yazarlığının gözardı edildiği görülmüştür. Bu eksikliği gidermek için Anday'ın başta deneme olmak üzere diğer bilgilendirici yapıtları çalışmamızın konusunu oluşturmuştur. Melih Cevdet Anday sayısı 24'ü bulan düşünce ağırlıklı kitaplarında başta sanat, yazın, dil, siyaset,

---

[1] Doğan, M. C. (2012). *Melih Cevdet Anday'ın Romancılığı,* Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınevi; *Kalıpları Aşan Şair ve Düşünür Melih Cevdet Anday*. (2008). (Haz. Alpay Kabacalı), İstanbul: Gürer Yayınları; *Melih Cevdet Anday Günleri 20-21 Mayıs 1995*. (1995). (Haz. Şükrü Erbaş), Ankara: Edebiyatçılar Derneği Yayınları; *Melih Cevdet Anday bütün yüzyılları yaşadım.* (2004). (Kaan Ö., Alphan A. Kitap editörleri). Bilkent Üniversitesi Sempozyum Kitapları, İstanbul: Alkım Yayınevi; Yüksel, A. (1995). *Yapısalcılık ve Bir Uygulama-Melih Cevdet Anday Tiyatrosu Üstüne***,** Ankara: Gündoğan Yayınları; Kabacalı, A. (1991). *Ölümsüzlük Yolunda Melih Cevdet Anday*, İstanbul: TÜYAP Yayınları.

[2] Özcan, M. E. (1994). *Les Themes Existentialistes dans le theatre de sartre et dans le theatre de Melih Cevdet Anday,* Hacettepe Üniversitesi - Sosyal Bilimler Enstitüsü, Fransız Dili ve Edebiyatı, Ankara; Durmuş, M. (2004). *Melih Cevdet Anday`ın Şiirleri ve Şiir Sanatı*, Ankara Üniversitesi - Sosyal Bilimler Enstitüsü - Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara.

[3] Akıncı, Ü. (1996). *Melih Cevdet Anday`ın Oyunlarında Uyumsuz Ögeler*, İstanbul Üniversitesi - Sosyal Bilimler Enstitüsü; Öner, Z. E. (2002). *Melih Cevdet Anday tiyatrosu, Melih Cevdet Anday'ın oyunlarındaki karakterlerin iletişim sorunları ve "Mikado'nun Çöpleri,* Hacettepe Üniversitesi - Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü, Ankara; Armağan, Y. (2003). *Melih Cevdet Anday Şiirinde Zaman*, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi - Sosyal Bilimler Enstitüsü - Türk Edebiyatı Bölümü, Ankara; Gökçe, Y. (2004). *Melih Cevdet Anday Tiyatrosunda Şiirsel Adalet*, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi - Sosyal Bilimler Enstitüsü - Türk Edebiyatı Bölümü, Ankara; Koç, R. (2005). *Melih Cevdet Anday'ın Şiirlerinde Zaman Kavramı,* Hacettepe Üniversitesi - Sosyal Bilimler Enstitüsü - Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı; Batu, P. (2005). *Wallace Stevens Melih Cevdet Anday: The poetics of supreme fiction [Wallace Stevens Melih Cevdet Anday: Üstün Kurgu`nun politikasi],* Boğaziçi Üniversitesi - Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı, İstanbul; Özmen, Y. D. (2008). *Melih Cevdet Anday ve Sabahattin Kudret Aksal Tiyatrosunda Kadın-erkek İlişkileri*, İstanbul Üniversitesi - Sosyal Bilimler Enstitüsü - Tiyatro Anasanat Dalı, İstanbul.

felsefe, tarih, aydın, bilim olmak üzere birçok konu üzerinde durmuştur. Bu tezde Anday'ın sanat, yazın ve dil anlayışı ele alınarak açıklanmıştır. Anday'ın düzyazılarının incelenmesi konumuzu oluşturduğu için bu bölümde ilk önce Anday'ın düzyazı kavramı irdelenmiştir.

Herhangi bir ölçü ya da uyağa bağlı olmayan düzyazının ortaya çıkışı araştırıcılar arasında tartışma konusudur.[4] Genel görüşe göre şiir önce ortaya çıkarken zamanla da düzyazı kendini göstermiştir. Şiir ve düzyazının doğuşunun çokça tartışılan bir husus olduğunu söyleyen Çaldak, gramercilerin nesrin şiirden önce geldiğini iddia ettiklerini söyledikten sonra: "Halbuki diğer sosyal bilimciler, insanlığın ilk edebi ürünlerinin, destan, trajedi, halk şiiri gibi manzum eserler olduğunu ifade etmektedirler." (Çaldak 2006: 74) der. Sözlerinin devamında sosyal bilimcilerin şiirin önce dinde kendini gösterdiğini söyleyen Çaldak, düzyazının şiirden sonra, düşüncenin gelişmesiyle ortaya çıktığını belirtir:

> "Dans ve musikinin eşliğinde dini bir rituel olarak ortaya çıkan şiir, ancak uzun bir süre sonra dindışı bir etkinlik haline gelmiş, bağımsız bir sanat olarak varlığını ortaya koyabilmiştir. Halbuki nesir, felsefe gibi ancak düşüncenin gelişimiyle vücuda gelen bir sanattır." (Çaldak 2006: 74)

Anday yazılarında düzyazının ortaya çıkmasını, 1984'te yayımlanan *Açıklığa Doğru* ile 2009'da yayımlanan *Bakır Çağı* adlı yapıtında yakından ele alır. İnsanlığın düzyazının ortaya çıkmasını uzun bir süre beklediğini, birtakım yorucu denemelerin geçirildiğini belirten Anday, düzyazıya duyulan gereksemeyi, " (...) yaratıcı hayal gücü bakımından daha elverişli olan şiir anlatımını özgür bırakıp mantıklı düşünme düzenini başka bir söz biçiminde aramak gereksemesi duyulmuş olacaktır." (Anday 2009a: 318) biçiminde açıklar. Anday şiirin mi düzyazıdan yoksa düzyazının mı şiirden çıktığı tartışmasına değinir.[5] Bu konuda şunları söyler: "Dil belki de başlangıcında şiirdi, söz şiirden çıktı." (Anday 2009b:

---

[4] "Düzyazı: Genellikle ölçü, uyak gibi koşullara bağlı olmaksızın düz, doğal anlatım yoluna verilen ad. Eskiden düzyazı yerine nesir, nesir biçiminde yazılan yazılara mensur, küçük nesir parçalarına da mensure adı verilirdi. Divan edebiyatı döneminde de nesir yerine inşâ, nesir yazarlarına da münşi adı verilirdi." (Özdemir 1990: 96).

[5] Atilla Özkırımlı düzyazının ortaya çıkmasını yazının bulunmasına bağlamaktadır: "Yazı öncesi dönemde nesrin sanat sayılmadığı, edebiyatta anlatım biçimi olarak nazmın kullanıldığı bilinmektedir, ölçü, uyak, nazım biçimi gibi belli kurallara uyularak oluşturulan şiir akılda tutulma, ezberleme kolaylığı taşıdığı için, yazı öncesi edebiyat türlerinin temel anlatım yolu olmuştur. Bu nedenle nesrin gelişimini yazının bulunmasına, kısacası yazı dilinin gelişimine bağlayabiliriz. Nitekim Türk edebiyatında da ilk nesir örneklerine yazı sonrası dönemlerde rastlanmaktadır (bk. destan, divan edebiyatı, Göktürk Yazıtları, Tanzimat edebiyatı, Türk Edebiyatı, yazı dili)." (Özkırımlı 1984:911).

150). Şiirin düzyazıdan eski olduğunu belirten Anday, insanlığın ilkel dönemlerinde şiirle anlaştıklarını ileri sürerek Hititlerden örnekler vererek konuya açıklık getirir:

> "Şurasını da biliyoruz ki, şiir ya da koşuk (nazım), düzyazıdan önce. Bundan da olağan bir şey olamaz, çünkü yazının bulunması, insanların konuşmalarından çok, çok sonradır elbet. (...) Şiir, sözlü anlatımın ilk biçimiydi. Çok şaşırtıcı bir şeydir, bilinen en eski tarih içinde, sadece Hititler dualarını, masallarını düzyazı biçiminde kaleme almışlar. Oysa onların, bütün uygarlıklarına sahip çıktıkları Sümerlerde şiir sevgisinin çok büyük olduğu anlaşılıyor. Okunmuş, bilinen Sümer şiirleri bunu gösteriyor." (Anday 2009a: 317)

Şiirden düzyazıya geçiş sırasında Herakleitos, Platon ile Aristo'nun kilit rol oynadıklarını belirten Anday, düzyazının antik Yunan'da doğduğunu[6] söylerken ilk önce "Eski Yunan çağında 'söz'ün karşılığı olan iki sözcük vardı; bunlardan biri 'logos', öteki 'epos'idi." (Anday 1984: 42) açıklamasını yapar. Bunlardan epos'un, tanrıların keyiflerine bağlı bir doğayı açıklayan mitosları dile getiren koşuk sanatını (şiiri) doğurduğunu belirttikten sonra "Mitosları bir yana bırakıp ilk varlığı akıl yolu ile arayan ilk fizikçilerden yalnızca Herakleitos'un epos'tan ayrılıp logos'u düzyazı olarak yürütmesi ilginç bir olay sayılsa yeridir." (Anday 1984: 42) diyen Anday, Herakleitos'tan sonra evrenle ilgili konularda düzyazının kullanılması sonucunda " (...) koşuk ya da şiir, artık düzyazının üstlendiği görevlerden sıyrılarak katıksız bir sanat türü kimliği kazanmıştır. (Anday 1984: 42-43) vurgusunu yaparak şiirin sanatsallaştığını belirtir. Platon'a da değinen Anday, onun da şiirden düzyazıya geçişte büyük rol oynadığını belirtir: "Bana sorarsanız, Platon, bu geçiş döneminin özelliğini taşır. Bir ozanken bütün şiirlerini yakıp yok eden bu düşünür, düzyazıya vermiş kendini." (Anday 2009a: 318) diyerek Platon'un geçiş görevi yaptığını vurgulamak ister ve " (...) konusunu doğrudan düzyazıyla işler o. Sanırım onu ilk düzyazı eri olarak göstersek yanılmış olmayız." (Anday 2009a: 318) sözleriyle de Platon'a düzyazının öncüleri arasında görür. Aristo'nun bir mantıkçı olmasının rastlantı olmadığını söyleyen Anday: "Düzyazı mantığın ürünü ve aracıydı çünkü." (Anday 2009a: 318) diyerek düzyazı mantık ilişkisine de dikkat çeker.

---

[6] Büyük Larousse'ta düzyazının ilk örnekleri için antikite işaret edilir: "Sanatsal anlatım biçimi olarak ele alındığında, edebi düzyazı, başlangıçta öğretici türlerde bile kullanılan şiirden çok sonra ortaya çıkmıştır: nitekim, ilk yunan düzyazı yazarları (logographoslar [kronikçiler]), epik ve lirik dönemden sonra, İ.ö. VI. yy.'da ortaya çıktılar. Roma' da latin düzyazısının ilk anıtı olan Yaşlı Cato'nun yapıtı dramatik şiirin başlangıcından yarım yüzyıl sonrasına aittir. (*Büyük Larousse*, Milliyet Yayınları s. 3481, cilt. 7. 1986).

Avrupa uygarlığı ile düzyazı arasında bir bağlantının olduğunu söyleyen Anday, Cevat Çapan'ın *Değişen Tiyatro*[7] adlı yapıtından " 'XVII. yüzyıldan başlayarak düzyazının önem kazanmasında rol oynayan başka bir etken de, bilimsel düşüncenin gelişmesi ve akılcılığın ortaçağ skolastisizminin yerini almasıydı." (Anday 1984: 43) alıntısını yaparak düzyazıyla bilimsel gelişme arasındaki ilişkiyi öne çıkarır. Anday sözlerinin devamında Bacon, Descartes, Hobbs ve Locke gibi düşünürlerin doğa ile ilgili doğruların bulunmasında hayal gücü yerine, deneylere, nesnel çözümlemeye dayanan tümevarım yöntemini benimsediklerini söyledikten sonra "(...) hayal gücünün ürünü olan şiir (dolayısıyla koşuk) gözden düştü." (Anday 1984: 43) diyerek akıl çağında düzyazının önem kazandığını ileri sürer. Anday, akıl ve düzyazı ilişkisi üzerinde de durur: "(...) düzyazı, *akıl*'ı *hayal*'in yerine koymakla gerçekleştirilebilen bir anlatım türüdür; çünkü bilgi aktarımı, tüm fazlalıklardan arınmış bir dil seçikliğini gerektirir." (Anday 1999: 230) vurgusunu yaparak düzyazıdaki mantık ağırlığına dikkat çeker.

Anday, bir akıl ve planlama işi dediği düzyazıyı değerlendirirken girişin önemi üzerinde durur: "İlk tümcesi bizi kavrayıp çeken düzyazı ürünleri, ilgimizi daha baştan uyandırmış demektir, sonrası bir araştırmadır artık onunla birlik olur ya da olmayız, önemli değildir." (Anday 1990: 153). Anday düşüncelerini geliştirerek ilk önce "Sonu merak ettiren düzyazı ürünleri içinde polis romanı başta gelir, ama bu yüzden olacak, o romanı bir daha açıp okumayız. Katil belli oldu mu, o kitap artık tümden bitmiştir, kapanmıştır." (Anday 1990: 153) dedikten sonra "Platon'un diyaloglarında konu, bütün açıklığı ve ilginçliği ile daha başlarken ortaya atılır,(...) araştırmaktasınızdır artık. (...) Sokrates bizi belli bir sonuca götürmez, götüremez. (Anday 1990: 153) diyerek felsefî metinlerde sonun olmayacağını sözlerinde ekledikten sonra düzyazıdaki başlangıçtın önemine yeniden döner: "Öyle ise diyebiliriz ki başlama bitirmeden daha önemlidir." (Anday 1990: 153).

Anday, gerek Avrupa'da gerekse bizde edebiyata şiirle başlayıp sonra roman ve öykü gibi farklı türlere geçme anlayışına karşı çıkar. Necati Cumalı'nın da kendisine şiir yazmadan roman, öykü, oyun yazılamayacağını söylediğini belirten Anday, şiirin başlangıç olarak

---

[7] Cevat Çapan, *Değişen Tiyatro,* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1972

görülmesine tepki gösterir: “Demek o da şiiri öteki yazın türlerinin fideliği sayıyordu. (...) Ama şiir sözcük kuyumculuğu olduğuna göre, bu deneyimden romanda, öyküde, oyunda yararlanılabileceği söylenebilir.” (Anday 2009b: 288). Anday bu yararlanmanın “romanın, öykünün, oyunun şiirden çıktığı, çıkacağı anlamını taşımayacağını vurguladıktan sonra “Tam tersine, bütün yazınsal türler ancak kendilerine özgü temeller üzerine kurulabilir.” (Anday 2009b: 288) diyerek türlerin farklılığına dikkat çeker. Anday sözlerini “Romanlarımda olsun, oyunlarımda olsun, ben bu tür eğilimlere hevesli olmamışımdır hiç.” (Anday 2009b 288) şeklinde tamlayarak şiirin köprü olarak görülmesine katılmadığını belirtir. Anday şiir ve düzyazıyı 1994’te çıkan *İmge Ormanları* adlı yapıtında anlam ve dil bakımından karşılaştırır. Şiirin anlamsız, düzyazının ise anlamlı olacağı biçimindeki bir yaklaşmanın yanlış olacağını belirtir:

> “(...) bunlardan birinin (düzyazının) anlamlı, ötekinin (şiirin) anlamsız olduğu sonucuna vardırılmamalı. Çünkü konuşma dili ile hatta düzyazı dili ile yazmış, yazan nice güçlü ozan vardır, evet, vardır, ama onların amaçları yalnızca söyledikleri değildir, onlar bizde kolay kolay silinmeyen bir izlenim bırakırlar, bir anı gibi olur o izlenim, ikide bir ürpertir bizi.” (Anday 1994a: 12)

Anday, şiirle düzyazıyı malzemeleri olan sözcükleri kullanma amaçları bakımından da karşılaştırır. Düzyazıda sözcükler gösterge iken şiirde ise kendileri için vardır: “(...) şiirde sözcüklerin yer alışı, düzyazıdakine benzemez. Düzyazıda onlar, sadece imledikleri şeyler ya da kavramlar için vardırlar. Şiirde ise kendileri için. Mallarme'nin ‘Şiir sözcüklerle yazılır’ demesi bunu anlatır.” (Anday 1994b: 277). Bir romanı, bir makaleyi anlatabileceğimizi; ama bir şiiri anlatmaya kalkmayacağımızı belirten Anday, sözlerinin devamında roman ile şiir arasındaki net farkı ortaya koyar: “Bir pencere camı bize dışarıdaki şeyleri gösterir, bir roman gibi. Şiirde ise dışarı bakılmaz cama bakılır, camdır önemli olan.” (Anday 1994b: 277-278). Anday benzer düşüncelerini aynı kitabında bir başka yazısında da yineler. Şiirin düzyazıdan farkını açıklarken şiir dilinden yararlanır: “Bir şiir kendi dilinde başka bir biçime girebiliyorsa, diyesim başka sözcükler ve kuruluşlarla anlatılabiliyorsa, şiir olma niteliğini kazanamamış, son ve değişmez yüzünü kazanamamış demektir. Şiiri düzyazıdan ayıran bir özellik de budur.” (Anday 1994b: 289).

Düzyazı ile şiiri anlamsal yönden de karşılaştıran Anday, anlamın düzyazısının içinde olduğunu, şiiri ise uzaktan yönlendirdiğini şöyle açıklar: “(...) şiiri ise, bir gemiye yol

gösteren albatros gibi uzaktan, tepeden yönlendirir.” (Anday 1994a: 239). Melih Cevdet, şiirle düzyazı için şu karşılaştırmayı da yapar: “(...) gerçekte şiir, anlatım bakımından düzyazıdan tümüyle ayrı, sözcüklerin sadece anlamlarıyla değil salt kendileri için kullanıldığı bir başka gereçtir. Ama bu, düzyazıyla şiirin bir ölçüye vurulmamasını, demek ki, birbiriyle karşılaştırılmamasını gerektirir.” (Anday 2009a: 320).

Düzyazının yaptığı işi şiirin yapamayacağının doğru olabileceği gibi, bunun tersinin de doğru olabileceğini belirten Anday, şiir ve düzyazının zorluk yönünden karşılaştırılmasını doğru bulmaz. Bunların ereklerinin farklılığına dikkat çeker: “(...) ikisinin ereği tümden ayrıdır. Bu açıdan bakıldığında ozanın düzyazıyı üstün sayması gibi, küçük görmesi de anlaşılmaz bir şeydir.” (Anday 2009a: 320). Anday düzyazı yokken onun işlevini de “(...) üzerine almış olan şiir, asıl düzyazı uygarlığı içinde kendini bulur.” (Anday 2009a: 320) diyerek şiirin düzyazı ve uygarlıktan sonra gerçek anlamda şiir kimliğine büründüğünü belirtir.

Anday’ın açıklamaya çalıştığı ve şiirden farkını göstermek için üzerinde kafa yorduğu düzyazı Türk edebiyatında Batılı anlamda Tanzimat döneminde görülür; fakat 15 ve 16. yüzyıllara kadar, *Dede Korkut* anlatıların gibi, Türkçe yazılmış düzyazı örnekleri bulunmaktadır. Buna karşın Avrupai anlamda bir Türk düzyazısı çok geç ortaya çıkmıştır. Bu gecikmeyle ilgili olarak Ramazan Korkmaz çeşitli nedenler belirtmiştir. Tanzimat döneminde yapılan çevirilerin aslında Türk edebiyatının kökeninde var olan güçlü anlatı geleneğinin yeniden anımsanmasına yardımcı olduğunu belirten Korkmaz, *Orhun Yazıtları, Yaratılış, Türeyiş* ve *Göç Destanları, Dede Korkut Öyküleri* ve realist mensur halk anlatılarını değinerek gerçekte Türk tarihinde çok başarılı anlatı örneklerinin bulunduğunu vurgular ve özelliklerini şu şekilde belirtir: “ (...) sağlam bir biçimsel kurguya ve özgün birer içeriğe sahiptiler. Eserlerdeki tip/ karakter zenginliği ve olay çeşitliliği anlatıların yaratıcı dinamizmini yansıtan önemli unsurlardı. Anlatıların dili ise gür ve duru bir kaynak suyu gibiydi.” (Korkmaz 2011: 18). Korkmaz, “Bugün bile Dede Korkut anlatıları, öyküleme tekniği bakımından dünya edebiyatına örnek teşkil edecek, mükemmel anlatım

birimleri olarak karşımızda durmaktadır" (Korkmaz 2011: 18) dedikten sonra, Türk düzyazısının nasıl yok edildiğini şu sözlerle açıklar:

> "Ne yazık ki, Arap ve Fars öykülerinin, ulusal bir senteze varmadan, hatta adapte bile edilemeden blok ödünçleme yoluyla, olay ve kişi merkezli bir düzlemde yüzyıllarca tekrar edilmiş olması; Türk anlatı geleneğine ait özgün yaratıcılığın zayıflamasına, zamanla da yazılı edebiyatta ortadan kalkmasına neden olmuştu. Türkçe, bünyesine uygun olmayan ses materyali ıslah edilmeden alınan Arap alfabesi ile metinlerden; medreselerde bilim dilinin Arapça olması nedeniyle bilim ve düşünce alanlarından; edebiyat dilinin Farsça eksenli olması itibarıyla de yazılı metinlerden âdeta kovulmuştu. Bu durum, Türkçenin gelişmesini engellediği kadar, Türk düşün ve edebiyatını da olumsuz yönde etkilemekte idi. Zira, başkasını sürekli tekrardan özgün bireşimlere ulaşmayan birey ve toplumların yaratıcılık yeteneklerinin köreldiği, tarihin değişmez yargısı idi." (Korkmaz 2011: 18)

Türk yazınında düzyazının gecikmesinin nedenleri üzerinde duran Anday'a göre ise, Türk düşüncesi " (...) kendi Rönesansına değin, akılcılık, bağımsızlık, özgürlük, insanların eşitliği temeline dayanan insancılık gibi niteliklere uzak kalmıştır." (Anday 1984: 41). Bu durum da sadece düzyazının değil, ona göre başka toplumsal oluşumların da gecikmesinin temel nedeni olmuştur.

Divan edebiyatı yıllarında şiir başlıca anlatım aracı olması nedeniyle tezkirecilerin süslü yazmalarının, *inşa*'cıların, düzyazı yazanların seci'yi (düzyazıda uyak) bir beceri saymalarını anlayışla karşılanabileceğini belirten Anday, Divan yazınının bir koşuk yazını olduğunu söyledikten sonra bu yazın içindeki düzyazının, çağdaş anlamda bir düzyazı olamayacağı nedenleri üzerinde durur:

> "(...) Olamazdı, çünkü Doğu mitosları, dinsel-tanrısal dünya anlayışı, ümmet toplumu yaşantısı, İslam skolastiği aşılmamış, deneysel bilimin ilkelerine, tümevarım ve nesnel çözümleme yöntemine, ulus anlayışına, insanların eşitliği ve herkesin bilgi edinme hakkının benimsenmesi (aydınlanma) görüşüne, halkın konuştuğu dilin yazma ve bilime temel olacağı inanışına, basımevine varılmamıştı." (Anday 1984: 44)

Divan yazınında düzyazı örneği diye gösterilen ürünlerin, koşuk düzeninin değişik bir görünüşünden başka bir şey olmadığı belirten Melih Cevdet, Divan düzyazısının temel özelliklerini "süslü, secili tümceler kurarak söz hünerleri göstermekti. Arapça, Farsça sözcüklerin bolca bulunduğu bu hünerli söz oyunları, yapısı gereği, zamanın okumuş kişilerini ilgilendirirdi ancak, onlara seslenirdi." (Anday 1984: 44) diyerek açıklar. Anday'a göre, Osmanlılar döneminin bir başka düzyazı çeşidi olan resmî yazıda ise "(...) tümceler

bitip tükenmek bilmeyen bir uzunluk alır, parçalar birbirlerine 'olmakla, olup' gibi bağlarla bağlanırdı." (Anday 1984: 44). Özkırımlı da Divan edebiyatındaki düzyazıdan söz ederken, "(...) duyguların, düşüncelerin olduğu gibi anlatımı, yalınlık, duruluk, kısalık, açıklık değil; o devrin ölçüleri gözönüne alınarak süslü, özentili, kafiyeli, söz oyunlarıyla dolu sanatlı bir anlatım gözetilmiştir." (Özkırımlı 1984:911) ifadelerini kullanır. Anday'ın belirttiğine göre, dipnotta örneği verilen Âşık- Paşazade *Tarihi*'nin dili geliştirilmemiş,[8] "halk konuşmasının kullanıldığı sade düzyazı ise halk öyküleri, hadis yorumları sınırını aşamamıştır." (Anday 1984: 44-45).

Tanzimat yıllarından inşadan düzyazıya geçilmiştir. Bu değişim Türk edebiyatı için büyük devrimdir: "(...) inşâ'dan nesre geçiş, edebiyatımızın (ve dilimizin) hemen hemen asıl devrimi olmuştur." (Özkırımlı 1984:911). Tanzimat'tan sonra gazetenin, romanın, tiyatronun bir arada ortaya çıkmasının bir rastlantı olmadığını söyleyen Anday, Bunların üçünün de halka dönük olma niteliğini içeren etkinlikler olduğunu vurguladıktan sonra şöyle devam ederek Şinasi'nin önemini ortaya koyar: "Şinasi'nin hem gazeteci, hem oyun yazarı olması, bu açıdan bakıldığında, çok anlaşılır ve olağandır." (Anday 1984: 45). Şinasi'nin çalışmalarına karşın Anday'a göre, Tanzimat'tan sonraki yıllarda da düşünceleri koşuk şeklinde anlatma anlayışı sürmüştür: "Namık Kemal vatan, hürriyet üstüne düşünlerini, Tevfik Fikret siyasal, toplumsal kanılarını, Batılı anlamda bir düşünür olan Ziya Gökalp önerilerinden birçoğunu koşukla anlatmayı yeğleyeceklerdir." (Anday 1984: 46). Anday bu sözleriyle Tanzimat'tan sonra da düzyazıda süs merakından kolay vazgeçilemediğini vurgulamış olur.

Karma Osmanlı dilinin düzyazı için elverişli olmadığını belirten Anday, bizde düzyazının özleşme akımıyla kendini gösterdiğini belirtir: "düzyazı bizde, (...) özleşme akımı içinde tam kişiliğini bulabilirdi." (Anday 1984: 41) dedikten sonra bu durumun nedenini şu şekilde açıklar: "Çünkü, 'dil kurallarına uygunluk' koşulunun gerçekleşebilmesi, doğal

[8] "Necati'nin tab-ı çâlâk, edası pâktır. Bilcümle şuaray-ı Rum'a üstad-ı evveldir ve eş'arı dillerde darbı meseldir. Kazasker Müeyyitzade ilkaasıyla tertib-i divan eyler, badehu mesnevide tab'ını Leylâ ve Mecnun ile imtihan eyler." (Anday 1984: 44).

olarak, ulusal dili, halkın kullandığı dilin yazıya geçirilmesini gerekli kılar.” (Anday 1984: 41). Tanzimat’la başlayan düzyazının çeviri, uyarlama gibi sorunlarla sürdüğünü belirten Ramazan Korkmaz’a göre de, Cumhuriyet’le düzyazımız kendini göstermiştir: “Millî Edebiyat Dönemine kadar sorun olmaya devam edecek, Cumhuriyet Döneminde ise büyük oranda ortadan kalkacaktı.” (Korkmaz 2011: 18).

Deneme, Montaigne(1533-1592)’in “*Essais*” adlı yapıtıyla birlikte ortaya çıkmıştır.[9] Birden çok tanımı bulunan deneme, yazarın herhangi bir konuda düşüncelerini özgürce açıklaması olarak tanımlanabilir.[10]

Melih Cevdet, 1984’te çıkan *Açıklığa Doğru* adlı yapıtında denemeyi açıklarken aklı ön plana çıkarır:

> “ (...) ‘deneme’ türü, insanı ve doğayı özgürce tanımayı, toplumsal önyargılardan, dogmalardan bağımsızlığı, kendini pek yürekle ele almayı, aklın ışığından başka yol gösterici tanımamayı, kendine insanlardan biri diye bakmayı, alçakgönüllülüğü, kişioğlunun hangi durumda olursa olsun bir hamurdan yapıldığı inancına dayanan bir insancıllığı ve kuşkusuz halkça konuşmayı gerektirir.” (Anday 1984: 38)

Anday, yukarıda söylediği deneme türünün özelliklerini “(...) kişiliğinde toplamış birini göstermek gerekirse, bunun Sokrates olduğunu söylemekte büyük bir yanılma olmayacağını sanıyorum.” (Anday 1984: 38) diyerek Sokrates’i örnek olarak gösterir. Anday, denemeyi açıklarken özgür düşüncenin doğuşunu sağlayan Rönesans’ı gündeme getirir; ikisini birlikte ele alır: “(...) Rönesans (Yeniden Doğuş), XV. ve XVI. yüzyıl Avrupa’sında, gelenek karşısında özgürlüğü ve aklı yeniden baş tacı etmişti.” (Anday 1984: 39-40). Anday sözlerine şu şekilde devam ederek Avrupa’daki düşünce değişimine değinir: “Batı düşüncesi (ve Batı yazını) yeniçağa uygun kimliğini bulmak için; insanı ve dünyayı

---

[9] “Montaigne, 1533-1592 yılları arasında yaşamış, dolayısıyla Rönesans kültürüyle yoğrulmuş bir yazar. Üretken olduğu söylenemese de bu esas eseriyle dünya edebiyatının klasikleri arasına girmiş, bir edebî türün başlatıcısı olmuştur.” (Aytaç 2077 :11).

[10] Emin Özdemir denemeyi şu şekilde tanımlamaktadır: “Deneme: Herhangi bir konuda (yaşam,, ölüm, din, felsefe, sanat, edebiyat, aşk, dostluk vb.) yazarın kesinlemelere gitmeden, kendi kişisel görüşlerini, düşüncelerini bir konuşma, söyleşme havası içinde işlediği düzyazı türü.” (Özdemir 1990:83). *Türk Dili*’nin deneme özel sayısında ise şu şekilde tanımlanır: “Bir edebiyat türü olarak deneme, özgürce seçilen bir konuda gelişen, çokluk orta uzunlukta bir düzyazı biçimidir.” (Türk Dili, cilt: 10. sayı:118,1961)

dogmalar, dinsel düşler açısından değil, akıl yolu ile tanımaya yönelmiştir." (Anday 1984: 39). Bu büyük düşünce değişiminde Montaigne'in de etkisi olmuştur. Anday, Sabahattin Eyüboğlu'nun, Montaigne'den yaptığı çevirilerin [11] önsözüne yazdıklarına değinerek Eyuboğlu'ndan şu alıntıyı yapar: "Montaigne Avrupa'ya, serbest düşünmesini öğretmiş adamdır demek, fazla büyük söylemektir. Ama böyle bir söz olsa olsa Montaigne için söylenebilir." (Anday 1984: 39).

Melih Cevdet'e göre, "(...) deneme türü bizim yazınımızda en geç görülen türdür." (Anday 1984: 49). Anday: "Nasıl Batı'da bu türün Rönesansa yaşıt olması bir rastlantı sayılamazsa, bizde de kendimizi tanımanın dünyayı tanımaya bağlı olduğunun algılanmasını bekler bu tür." (Anday 1984: 49) dedikten sonra gecikmenin nedenleri üzerinde durmaya devam eder. Anday'a göre, Türk edebiyatındaki gecikmenin nedenleri arasında Türklerin ulusallaşmada ve Doğu kültürünü terk etmekte geç kalmaları ile İslam felsefesinin Rönesans'a ulaşamaması yer almaktadır: "Türk düşüncesi, Batı Rönesansından sonra da, daha uzun süre bağımsızlığına kavuşamadan, başka bir deyişle, ulusallaşamadan, ümmetçi-dinci kimliği içinde kalmış, demek onu etkileyen İslam felsefesi Rönesansa çıkamamıştır." (Anday 1984: 40). Anday sonuç olarak da "(...) bizim, Montaigne'in içinde bulunduğu koşullara varmamız gecikmiştir." (Anday 1984: 40) der.

Kimi araştırıcıların denemenin, Türk edebiyatında Tanzimat döneminde[12] görüldüğünü söylemelerine karşın Emin Özdemir, Cumhuriyet'le birlikte ortaya çıktığını şu sözlerle belirtir: " (...) deneme, Cumhuriyet dönemine gelinceye değin görülmez. Bir genellemeye gidilerek denilebilir ki Cumhuriyet'in getirdiği değerler dizgesiyle birlikte deneme Türkçe'nin toprağında filizlenmeye başlamıştır." (Özdemir 1995: 33). Melih Cevdet'e göre de denemelerin temel konuları arasında yer alan özgür akıl, insan ve doğa ancak Cumhuriyet'ten sonra Türk yazınında görülebilmiştir. Bu sonucun iki nedeni olduğunu belirten Anday, " (...) laik Cumhuriyet ile tanrısal-dinsel anlayış ve yaşayış, egemen, baskıcı etkin olmaktan çıkmış, doğaya ve insana bilimsel, akılcı yöntemlerle yaklaşım onun

---

[11] Montaigne, *Denemeler*, (Çeviren: Eyüboğlu), Sabahattin İstanbul: Cem Yayınları, 30. baskı, 1999.

[12] "Tanzimat döneminde Batı'dan alınan türlerden biri de denemedir." (Baş 2012 :51)

yerini almış, ümmet ulusa dönüşmüş,(...) ” (Anday 1984: 41) sözleriyle birinci nedeni açıklarken “(...) yönetici katına özgü karma Osmanlı dili bırakılarak halkın, ulusun dili yazın ve bilim dili olmuştur.” (Anday 1984: 41) diyerek de ikinci nedeni ortaya koyar. Melih Cevdet’e göre, Cumhuriyet’in ilk yıllarında yaşananlarla Rönesans döneminde yaşananlar arasında benzerlikler bulunur: “Bu görünüm, Rönesans dönemindeki Batı kültürünün görünümüne hiç de uzak değildir.” (Anday 1984: 41) Cumhuriyet’le birlikte Türk düşün ve yazın dünyasının evrenselliği yakaladığını sözlerine ekler: “ (...) Türk düşüncesi doğayı ve insanı akılcı bir yöntemle ele alan geçmiş ve çağdaş bütün yaklaşımlara açılmıştır “ (...) yazınımızın ulusal bir dil ve evrensel bir görüşle bütün yazın türlerine açılmasını sağlayan bu kazançlardır.” (Anday 1984: 41).

Bir yazın türü olarak deneme deyince, edebiyatımızda ilk akla gelen Nurullah Ataç'tır. Ataç’ın Türk denemesinde derin izler bıraktığını söyleyen Hilav, Ataç için “ (...) genellikle edebiyat konularını ele aldığı denemelerinde, alışılagelmiş yaygın düşünceleri ve beğenileri sarsan, şüpheci, araştırıcı, cesur bir tavır takınmıştı.” (Hilav 2008: 216) diyerek belirgin özelliklerini ortaya koyar. Denemenin Türk edebiyatında dikkat çeken isimleri arasında Ahmet Haşim, Nadir Nadi Abalıoğlu, Hıfzı Veldet Velidedeoğlu, Sabahattin Eyüboğlu, Suut Kemal Yetkin, Vedat Günyol, Salâh Birsel, Nermi Uygur, Adnan Binyazar, Oktay Akbal vb. yer almaktadır. Deneme sözcüğünü Türk edebiyatında “(...) asıl essai, deneme yazmağa, bir moraliste olmağa heves ederim(...)” (*Ulus,* 6.11.1944) diyerek ilk kullanan Nurullah Ataç olmuştur. Burada adı geçenlerle birlikte kuşkusuz Melih Cevdet Anday da Türk denemesinde önemli bir yere sahiptir.

Melih Cevdet, Türk edebiyatında şair yönüyle tanınmıştır. Anday’ın Garip hareketi içinde yer aldığı, başarılı bir şair olduğu, şiirlerinde mitolojiyi en iyi kullanan ozanlardan biri olduğu birçok araştırmacı tarafından onaylanmıştır; fakat, Anday aynı zamanda çok başarılı bir düzyazı ustasıdır. Yazarın deneme, anı, gezi ve günlük gibi öğreticilik özelliği ağır basan düşünce yazıları da bulunmaktadır. Melih Cevdet Anday’ın bu düşünce yazıları içerisinde de deneme kitapları çok önemli bir yer tutar. 1940’ların başında deneme yazmaya başlayan Anday’ın ilk deneme kitabı 1961’de *Doğu-Batı* adıyla yayınlanmıştır.

Sağlığında çıkan son deneme kitabı ise 2002'de yayımlanan *Felsefesiz Yaşamak'*tır. Anday, ilk denemelerinden son denemelerine kadar sanatı, bilimi, felsefeyi, usu, aydınlatmayı ve doğayı konu edinmiştir. Emre Kongar, Melih Cevdet Anday'ın düşünce ağırlıklı yapıtlarında sekiz tane özellik tespit etmiştir:

> "Akılcıdır, özgürlükçüdür, toplumcudur, barışçıdır, bireysel psikolojiyi ihmal etmez, yenilikçidir ve yöntem olarak da diyalog biçimini kullanır. Peki nedir, sonuç olarak bir tümceyle bakarsak: Sanattır, akıldır, toplumdur, çağdaşlıktır, çok çok zorlarsanız bütün bunların bireşimini belki tek sözcüğe indirgemek ve uygarlıktır demek mümkün." (Kongar 1995:30-31).

Anday'ın denemelerinde "aydınlanma" kavramını ön plana çıkar. Yazılarını aydınlanma düşüncesi yönlendirir: "Anday'ın denemelerini ister sanatsal sorunları tartışsın, ister bilimsel ve felsefi sorunları bu yaklaşım değişmez." (Özdemir 1995:35). Bunun içinde Anday, sürekli ilerlemeyi, akılcı düşünceyi savunurken bağnazlığın ve tutuculuğun da karşısındadır. Emin Özdemir, Anday'ın denemeciliğini irdelerken 1960'larda ortaya çıktığını söylediği denemesel köşe yazarlığına dikkat çeker. Aziz Nesin'in, İlhan Selçuk'un, Çetin Altan'ın, Oktay Akbal'ın, Uğur Mumcu'nun kimi yazılarında bu türün görüldüğünü belirten Özdemir, denemesel köşe yazarlığı içinde Melih Cevdet'in yerini şu şekilde açıklar:

> "Kestirmeden söylemek gerekirse bugün yazın haritamız içinde tıpkı, öyküroman, şiir gibi başlı başına bir bölge oluşturmaktadır deneme. Bu bölgeyi oluşturan doruk adlardan biri de Melih Cevdet Anday'dır. Doruk adlardan biri derken hem Anday'ın geleneksel bağlamdaki denemelerini, hem de Cumhuriyetle 'Gündüz Gözüyle' köşesinde yayımlanan yazılarını düşünüyorum." (Özdemir 1995:34)

Melih Cevdet denemelerinde felsefe ve filozoflar üzerinde durur. Hatta bir deneme kitabının adı *Felsefesiz Yaşamak*'tır. Anday felsefeyi ele aldığı yazılarında sorgulayıcı bir tutum takınır. Anday'ın felsefenin verili bilgilerinden ve söyleminden yararlandığını belirten Kahraman'a göre, "Anday, bir felsefe akımı yaratmaya, bir felsefi düşünce dizgesi kurmaya aday değildir. Tersine, Anday, felsefeyi dünyayı alımlamanın, onu okuyarak tartışmanın bir aracı olarak görür." (Kahraman 1995: 38). Kahraman sözlerini şöyle tamamlar: "(...) felsefe Anday'ın metinlerinde soyut bir felsefi bilgi kültür olarak yer aldığı kadar, bir yöntembilim ve bir söylem olarak da öne çıkar." (Kahraman 1995: 38).

Artzamanlı ve eşzamanlı bir yaklaşımla düşüncelerini kaleme alan Anday'ın başta gelen özelliklerinden biri de aynı deneme içinde farklı çağları, kişileri konuları birlikte ele almasıdır: "(...) aynı deneme içinde değişik çağların, dönemlerin yazarlarına, düşünür ve ozanlarına göndermeler yapılır." (Özdemir 1995: 36). Anday denemelerinde tarihe, kültüre, bilime, hayvana kadar birçok konuya değinmiştir.

1. BÖLÜM

MELİH CEVDET ANDAY'IN DÜZYAZILARININ TANITIMI

Çalışmamızın bu ilk bölümünde Anday'ın düzyazıları tanıtılmıştır. Melih Cevdet Anday'ın düzyazı üzerine olan kitaplarının sayısı 24 tanedir. Bunlardan 21'i deneme kitabıdır. Diğerleri ise anı, günlük ve gezi kitaplarından oluşmaktadır. Anday'ın düşünce kitapları tanıtılırken ilk önce deneme kitapları, sonra sırasıyla gezi, anı ve günlük gibi diğer bilgilendirici yapıtları üzerinde durmuştur.

Melih Cevdet Anday'ın ilk deneme kitabı olan *Doğu-Batı'* nın birinci baskısı Ataç Kitabevi tarafından 1961'de, ikinci baskısı *Açıklığa Doğru* adlı kitabının içinde, Adam Yayınlarınca 1984'te yapılmıştır. Melih Cevdet Anday'ın ilk deneme kitabı olan yapıt, 94 sayfadır. Bu eserde, Anday'ın 1947'den 1961'e kadar geçen dönemde başta *Tercüman* olmak üzere *Akşam* ve *Cumhuriyet* gazetelerinde yer alan yazılarının bir kısmı toplanmıştır. Us kavramının ön plana çıkarıldığı yapıtta 27 tane deneme bulunmaktadır.[13] Doğan Hızlan, *Doğu-Batı* için şu değerlendirmeleri yapar:

> " (…) denemeler yoluyla ülke sorunlarını ve Doğu-Batı meselesini ele alır. Çok yönlü bir yaklaşım sergilediği yazılar sağlam, inandırıcı bir görünüm kazanır. Okura bir düşünce disiplini kazandıran Anday, önce sözcükler ve kavramlar üzerine düşünceler geliştirdikten sonra konuyu sağlam bir temele oturtur. Yazılar yer yer makale, inceleme havası da taşır."[14]

Doğu-Batı, sahip olduğu bu özelliklerle Anday'ın sonraki yıllarda yazacağı deneme kitaplarının öncüsü durumundadır. Anday, 2009'da yayımlanan *Bakır Çağı* adlı kitabında

[13] "Duygu, Duyu, Us", "Kendimizi Tanıtamıyor muyuz?", "Akhilleus ile Odysseus", "Duygulu Olmak", "Düşünce Değiştirmek", "İki Uygarlıktaki Yazınımız", "Doğu-Batı", "Gene O Konu", "Bugün Bizim Bir Dilimiz Var mı?", "*Yahya Kemal'le Sohbetler'i* Okurken", "Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru", "Sanatta Gafil Avlanmak", "Romanda Yaratıcılık", "Orhan Veli'nin Ardından", "Orhan Veli İçin Çıkan Yazılar", "Ölümünden Sonra Tarancı", "Bir Sözün Anlamı", Hâşim'i Anarken", "Örnek Bir Türk Aydını", "Bizim Köye Dair", "Aldatmaca", "Kuran-ı Mübin'de Atom Bahsi", "Irkçı-Turancı Dergiler", "İki Ölçü", "Çıkmalar", "Sanatın Eğitici Yönü".

[14] Doğan Hızlan, *Varlık* yıllığı, s. 60, 1965.

Asım Bezirci'nin *Doğu-Batı*'yı değerlendiren bir eleştiri yazdığını belirtir. (Anday 2009a: 120-126).

Anday'ın ikinci deneme kitabı olan *Konuşarak*'ın birinci baskısı Dönem Yayınları tarafından 1964'te ikinci baskısı ise *Açıklığa Doğru* içinde, Adam Yayınlarınca 1984'te yapılmıştır. 128 sayfa olan eserde 30 tane deneme bulunmaktadır.[15] 27 Mayıs sonrasında yazılan yapıtta, siyasal-toplumsal konulara ağırlık verilir.

Anday'ın tiyatro konusundaki düşüncelerinin bulunduğu *Gelişen Komedya*'nın birinci baskısı Çan Yayınları tarafından 1965'te yapılırken ikinci baskısı Adam Yayınlarınca 1984'te yapılmıştır. 95 sayfadan oluşan bu yapıtında Anday, tiyatro tarihi hakkında bilgi vermektedir. Kitap üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde Eflatun ile Aristo hakkında iki metin yer alırken ikinci bölümde Shakespeare ve dramla ilgili üç yazı bulunmaktadır. Üçüncü bölümde ise komedya ve tragedya karşılaştırılmıştır.

Melih Cevdet'in dördüncü sırada yerini alan *Yeni Tanrılar* adlı yapıtının ilk basıkısı Çağdaş Yayınlarınca 1974'te yapılmıştır. Eserin ikinci ve son baskısı ise, 1996'da Adam Yayınlarından gerçekleştirilmiştir. Anday'ın bu yapıtı 61 denemeden oluşmaktadır.[16] Kitap 285 sayfadır. Bu yapıtta mitolojiden dildeki yalınlaşmaya kadar birçok konuya değinilmektedir.

---

[15] "Yeni Bir Açıksözlülük", "Kendi Kendimizi Eleştirme", "Kültür ve Ekonomi", "Aşmak", "Ölüm Üstüne", "Bir Çeviri Dolayısıyla", "Konuşarak", "Aşağı Kurtarmıyor", "Açıklığa Doğru", "Kaynaşmış Kitle", "Bilim mi, Politika mı?", "Olacağı Buydu", "Okumayazma Öğretmek İçin", "Öcü", "Bile Bile Lades", "Homeros'un *İlyada'sı* Gibi", "İlk Silleden Bugüne", "İç İçe İki Konu", "Aristo Der ki", "Monsieur Gide", "Us Kullanılmak İçindir", "Balıklama", "Samatya'daki Hegel'ci", "İyilik Etmek-İyilik Görmek", Üretim Geriliği-Düşünce İleriliği", "Politika ve Efendilik", "Büyük Doğrular, Küçük Doğrular", "Gözü Yaratan Işıktır", "Güçlük Nerede?", "Başka Türlüsü Sökmez".

[16] "Yeni Tanrılar," "Savaş ve Barış,Bilinmeyen", "Yazı Üstüne", "Zeyd Amr'ı Dövdü, "Batılılaşma – Dünyalaşma", "Korkmayın Tarihten", "İyimserlik – Karamsarlık", "Fırtınalı Deniz", "Gökalp Buyurdu ki", "Kadem Kadem", "Artık Değişmesin", "Doğru – Yanlış", "Bir Yalnız Adam", "Boğaziçi ve Doğa", "Tarihten Önce Vardık Tarihten Sonra Varız", "Konuşmamız", "Tatil, "İnsanlar ve Yasalar", "Sanatçıyı Tanımak", "Bir Düşünür", "Gerçekler ve Abartma", "Demek Kuş Dili", "Çin Duvarı", "Dünya Gençlik Sorunu", "Dışardakiler İçin Af", "Dört Yüz Evliya", "Tahsil ile Olur", "Rüzgâr Gibi", "Son mu, İlk mi", "Tanrı Korusun", "Doğudan Batıya", "Doğulu Batılı Aydın", "Var mı, Yok mu", "Sırası mı?", "İlgisizlik Üstüne", "Üstün insan", "Okur Yazar Üstüne", "Hamlet ve Tarih", "Gerçekler ve Uygarlık,"

Anday'ın yalnızca dille ilgili düşüncelerini içeren *Dilimiz Üstüne Konuşmalar* iki kez baskı yapmıştır. Bunlardan birincisi Türk Dil Kurumu tarafından 1975'te yapılırken ikinci baskısı ise, Yapı Kredi Yayınları arasında 1996'da çıkmıştır. Yapıt 123 sayfadır. 1975'te TRT yönetimi Anday'dan radyoda dilimizle ilgili konuşma yapmasını ister. Radyoda yaptığı bu konuşmalar aynı yıl kitap olarak yayınlanır. Yapıtta romen rakamlarıyla ayrılmış 11 tane yazı bulunmaktadır. Anday dildeki yalınlaşmanın önemi ve gerekliliği üzerinde durur.

Çağdaş Yayınları arasında 1975'te çıkan *Sosyalist Bir Dünya*, 328 sayfadan oluşmaktadır. Yapıtta 64 deneme yer alır.[17] Bu denemelerden altı tanesi 1962'de *Yeditepe, Dost, Yeni Ufuklar* gibi dergilerde yayınlanırken diğer denemeler ise 1973-1975 arasında *Cumhuriyet*'te yayınlanmıştır. Anday, bu yapıtta sanat, siyaset, Köy Enstitüleri olmak üzere toplumsal içerikli konulara yer vermiştir.

Küçük boy olarak yayımlanan *Maddecilik ve Ülkücülük*'ün ilk ve tek baskısını Sarder Yayınları, 1977'de gerçekleştirmiştir. Kitap 214 sayfadan oluşmaktadır. Eserde 36 tane deneme yer alır.[18] Kitabın adını oluşturan "maddecilik" ve "ülkücülük" sözcükleri eserin başındaki birinci ve ikinci denemede açıklanmıştır.

---

[17] "Sosyalist Bir Dünya", "Kitap Görünce", "Bayramlar", "Kalabalık Bir Dünya", "Sağ mı Sol mu?", "Başımızı Dinlemek", "Müstehcen", "Okutacaksan İyi Okut", "Onların Müziği", "Seçkinler ve Halk", "Tavuk ve Eğitim", "Akrostiş ve İzafiyet", "Saygı", "Görüp Göreceğimiz", "Tilkiler ve İnsanlar", "Çıplak", "Ormanda", "Bir Karşılaştırma", "Anlam Nerde", "İlerleme ve Dua", "Canlanan Bir Tartışma", "Telepinu Dirildi", "Anlaşılmaz Şeyler", "Halk Kavramı Üstüne", "Bugün,Anlamadan Sevme", "Bizim Anadolu", "Geçmiş ve Gelecek", "Sorudan Korku", "Üç Birlik", "Nice Elsiz Kişi", "Efe ve Tirova Üstüne", "Saatlar Duyulmaz Olunca Roman mı", "Biyografi mi? Hakaret", "Bir Cumhuriyet", "Kabinede Bunalım Vazgeçilmez Partiler Zaman Bölünür mü?", "Çağın Etkisi", "Tok Gözlü Bir Dünya Tavukçudan Tatlıcıya Bütünü ile Görmek", "Bir Türk Yapıtı", "Tragedya – Komedya", " 'Kısmet' ", "İşler ve Sözler", "Yabancılaşma", "'Safsata'", "Demokrasiyi İstemiyorlar", "Suçumuz Edebiyat", "'Bilirsen Bil'", "Yüz Elli Yıllık Gecikme", "Kısmet ve Hükümet", "Aşırı", "Konuşma ve Düşünme", "Değişen Boğaziçi", "Şiir Üstüne", "Batı Diyoruz ya","Uzun Şiir- Kısa Şiir", "Şiirin Vazgeçilmez Üç Dönemi", "Güzellik Yaratılmaz", "Şiirin Anlamı", "Bir Edebiyat Adamı".

[18] "İki Ülkücülük", "Bir Aldatmaca Daha", "Sayrılık", "Sözün Ardına Düşerken", "Dışarı Taşra","Karşılaştırmalı İnsancıllık","Çikolata Silah","İbret Alın","Bağlama","Bir İlerleme","Doğruyu Bulmak İçin","Cumhuriyet Yılları ve Kültür", "Mao ve Çin", "Sanatın Anlaşılması", "Beton Kalıp Varken", "Eleştiri", "Dar Kapılar", "Aydemir'i Değerlendirmek", "Bilmeden Sevme", "Sormuyorum", "Eski Şiirimiz", "Konu Konusu", "Şiirde Geçmiş", "Hangisi Hasta", "Sanatın ve Politikanın Özü", "İnsanlık Anlayışı", "Dünya Gençlik Sorunu", "İsteyen İstediğini Götürebilir", "Eski Yapıtlar Karşısında", "Yakında Göreceğiz", "Kör İnançlardan Kurtulma", "Kafalar ve Odalar", "19-29", "Ölü, Hayvan ve İnanç", "Ozan Bilgisi", "İşte Kar Yağıyor".

Anday'ın deneme kitapları içerisinde sekizinci sırada yer alan *Yasak*'ın ilk baskısını Çağdaş Yayınları 1978'de yaparken ikinci baskısını ise, Adam Yayınları 1996'da yapmıştır. 278 sayfadan oluşan yapıtta, 49 tane deneme yer almaktadır.[19] Anday, yazılarında güncel olayların kökenine inerek açıklamaya çalışır. "Kanlı 1 Mayıs" adlı yazısında olayların sorumlusu olarak başbakan Süleyman Demirel'i görür. Diğer yazılarda da aklı ön planda tutarak düşüncelerini dillendirir.

Adam Yayınlarınca iki baskı yapılan *Paris Yazıları'nın* birinci baskısı 1982'de yapılırken ikinci baskısı 2002'de yapılmıştır. 34[20] denemenin bulunduğu *Paris Yazıları*, 139 sayfadan oluşmaktadır. Yapıtın başında, "Paris'te Eski Bir Evde", "Nerden Nereye" ve "Oğlum İdris'e Uzaktan Şiir" adını taşıyan üç tane şiire yer verilmiştir. Her denemenin altında yazıldığı tarih yer almaktadır. Bu denemelerden birincisi 25.5.1979'da sonuncusu ise 25.4.1980'de yazılmıştır. Bu yazılar, Anday'ın 1979-1980 arasında Paris'te kaldığı dönemin gözlem ve düşüncelerini ifade eder. Anday düşüncelerini bazen kaynaklar vererek de açıklar.

---

[19] "Yasak", "Proleterya Diktatörlüğü", "Yarın Düşüncesi", "Kanlı 1 Mayıs", "Anlamın Anlamı", "Çağlar Geçiyor", "Açılsın mı?", "Çağdaşlaşma, Halksallaşma", "Chaplin ile Şarlo", "Bir Ağırlama", "Türkler ve Anadolu", "Anadolu Halkı", "Değişen – Değişmeyen", "Esin", "Kolay ile Zor", "İnsandan Hayvana", "Shakespeare Düşmanları", "Kubbe ve Bilim", "Kıracaksın Be!", "Otobüs", "Nerden Geldi?", "Daha sürecek", "Bilimi Savunmak", "Bugün ile Geçmiş", "Bilinmeyen Bir Dünya", "Bireysiz Sevi", "Ozan Olmak İçin", "Konuşmak", "Evrensel Ortaklıklar", "Yarışma","Güncel Üstüne", "Okumamak", Olacak mı, Olmayacak mı? Son Günleri!" "Nerden Bildin?", "İkaros Kimin Umurunda", "Tiyatro ve Şamanlık", "Önemli Bir Olay" "Bir Oyun", "Tarihle İçiçe Bir Sergi", "Bu Ortamda Bile", "Yarınki Yaşamımız", "İlerleme", "Bir Hazırflığın Belgeleri" . "Gerilemekle Kalmadı, Battı", Kimin Umurunda!" "Gitmeleri Gerekliydi" "Zorunluluk – Özgürlük" "Bir Tartışma Üstüne".

[20] "Paris'te Eski Bir Evde", "Nerden Nereye", "Oğlum İdris'e Uzaktan Şiir", "Övüneceğimiz Bir Olay", "Dışarda Türkiye", "Orda Bir Köy Var", "Paris'te Yabancılar", "İki Sergi, Bir Yapı", "Nâzım Hikmet Tarbes'da", "Frankus'un Çocukları", "İnsanlar Ülküler", "Güzel Yurt", "İşçi Çocuklarının Eğitimi", "Suna Kan Paris'te", "İşçilerin Çocukları", "Basından", "Galya'dan Fransa'ya", "Şemsiyeli Clochard", "Haller Forumu", "Dolaşma", "Bir Avunu", "Düşüncesizlik Kalıtımı", "Pilav ve Mesnevi", "Önemli Bir Yıldönümü", "Bir Eksik Var", "Sergiler", "Batıyor mu?", "Boşuna Sözler", "Günümüzden Geçmişe", "Bir Meksika Gösterisi", "Bilimsel Bir Toplantı", "Günlük Yaşam", "Resim Üstüne", "Sartre İçin".

Günümüze kadar bir baskı yapan *Açıklığa Doğru*'nun bu tek baskısı 1984'te Adam Yayınları tarafından yapılmıştır. Anday'ın ilk iki kitabı olan "*Doğu-Batı*" (1961) ve "*Konuşarak*" (1964)'ın eklerle tekrar basılmasıyla oluşturulmuştur. Kitaba iki tane uzun deneme eklenmiştir. Bu eklenen yazılardan birinin adı "Sanat Neden Gerekli" iken diğerinin adı "Düzyazı Sorunu"dur. Anday bu ikinci denemesinde düzyazının ortaya çıkmasını, Türk edebiyatında düzyazı alanında yaşanan sıkıntıları ve bunalımları irdelemiştir. 270 sayfadan oluşan kitapta 59 tane deneme yer almaktadır.[21]

Çağdaş Yayınları tarafından ikisi 1990'da biri de 1994'te olmak üzere üç baskısı yapan *Sevişmenin Güdüklüğü ve Yüceliği*, 189 sayfadan oluşmaktadır. Anday, eserde 57 tane denemeye yer vermiştir[22]. Kitaba adını veren "Sevişmenin Güdüklüğü ve Yüceliği" eserde üçüncü deneme olarak karşımıza çıkar. Yapıtta Anday, bilgi birikimini kullanarak, aile, sanat, iyilik-güzellik, hümanizm gibi konulara açıklık getirmeye çalışır.

---

[21] "Sanat Neden Gerekli", "Düzyazı Sorunu", "Duygu, Duyu, Us", "Kendimizi Tanıtamıyor muyuz?", "Akhilleus ile Odysseus", "Duygulu Olmak", "Düşünce Değiştirmek", "İki Uygarlıktaki Yazınımız", "Doğu-Batı", "Gene O Konu", "Bugün Bizim Bir Dilimiz Var mı?", "*Yahya Kemal'le Sohbetler'i* Okurken", "Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru", "Sanatta Gafil Avlanmak", "Romanda Yaratıcılık", "Orhan Veli'nin Ardından", "Orhan Veli İçin Çıkan Yazılar", "Ölümünden Sonra Tarancı", "Bir Sözün Anlamı", Hâşim'i Anarken", "Örnek Bir Türk Aydını", "Bizim Köye Dair", "Aldatmaca", "Kuran-ı Mübin'de Atom Bahsi", "Irkçı-Turancı Dergiler", "İki Ölçü", "Çıkmalar", "Sanatın Eğitici Yönü", "Yeni Bir Açıksozlülük", "Kendi Kendimizi Eleştirme", "Kültür ve Ekonomi", "Aşmak", "Ölüm Üstüne", "Bir Çeviri Dolayısıyla", "Konuşarak", "Aşağı Kurtarmıyor", "Açıklığa Doğru", "Kaynaşmış Kitle", "Bilim mi, Politika mı?", "Olacağı Buydu", "Okumayazma Öğretmek İçin", "Öcü", "Bile Bile Lades", "Homeros'un *İlyada'sı* Gibi", "İlk Silleden Bugüne", "İç İçe İki Konu", "Aristo Der ki", "Monsieur Gide", "Us Kullanılmak İçindir", "Balıklama", "Samatya'daki Hegel'ci", "İyilik Etmek-İyilik Görmek", Üretim Geriliği-Düşünce İleriliği", "Politika ve Efendilik", "Büyük Doğrular, Küçük Doğrular", "Gözü Yaratan Işıktır", "Güçlük Nerede?", "Başka Türlüsü Sökmez".

[22] "İnsancılık mı", "İnsancıllık mı?", "Hangisi Hangisinden", "Sevişmenin Güdüklüğü ve Yüceliği", "Aile Nereden Geldi?", "Sanatın Değeri", "Ayağa Kalktık", "Büyük Taarruz", "Ölüyü Ağlatmak", "Derebeyi Ne Demek?", "Akıllı", "Kitap", "Suratlarla Giysilerin Karışmadığı Bir Olay", "İnsanlar ve Maymunlar", "Çözümlenememiş Bir Olay", "Dört Kitap", "Diderot", "Aydınlanma", "Ansiklopedi Üstüne", "Düş Kırıklığı", "Pişmanlıklar", "Düzensizlik", "Putunu Kendi Yapar", "Ada", "Adlar", "Cervantîs'in Arapçası", "Canlı-Cansız", "Doğaçtan Olan", "Yuva ve Korku", "Kün ile Evrim", "Geçmiş Olsun!", "Bir Yıldönümü", "Yeni Haritalar", "Kıyıda", "Tarihin Neresindeyiz", "Ayna Üstüne", "Bilmeyen Sevemez", "Bir Konuşmanın Düşündürdükleri", "Nedensellik ve Nedensizlik", "Yazmak mı Güç", "Yazmamak mı?", "Vıdıvıdı", "Sanat Güzelliğine Yaklaşmak", "İyilik-Güzellik", "Dinde ve Felsefede Arap Milliyetçiliği", "Okumak-Okunmak", "Ulusal-Evrensel", "Sentez: Laiklik", "Yukarıdan Aşağı ve Aşağıdan Yukarı", "Başlamanın Güçlüğü ve Önemi", "İşçi Sınıfının Öncülüğü", "Duş", "Çarklar", "Önce Sanat Vardı", "Ölçülü-Ölçüsüz", "İki Dünya Üstüne", "Konuşma Dilinden Yazı Diline", "Resim Üstüne ve Bir Ressam", "Güzelliğin Sağlamlığı", "Sanat Şöleni Bir Hafta", "Dinleri İncelemek İçin".

Günümüze kadar bir kez basılan *Yiten söz,* Adam Yayınlarınca 1992'de yayınlanmıştır. 479 sayfadan oluşan *Yiten Söz*, 118 tane denemeyi içermektedir.[23] Bu denemelerden birincisi olan "Değişen Boğaziçi" adlı deneme 1974'te *Sanat Dünyamız* adlı dergide yayınlanmıştır. Diğer denemeler ise Anday'ın 1982-1985 arasında yazdığı yazılardan oluşmaktadır. Anday, 118 denemenin on dokuzunda şiir alıntıları yaparak değerlendirmelerde bulunmaktadır. Bu şiir alıntıları bazen bir dize olabileceği gibi bazen de yeni çıkan bir şiir kitabı hakkındaki görüşlerinden de oluşabilmektedir. Bu yapıtta yazar, siyaset, Atatürk, Ahmet Haşim, Orhan Veli, sanat, İzmir, Paris, kadınların savaşlardaki rolü vb. konulara el atmıştır.

İlk ve son baskısı Remzi Kitabevi tarafından 1992'de yapılan *Aldanma ki…* , 222 sayfadan oluşmaktadır. Kitap iki bölüme ayrılmıştır. Birinci bölüm "Olaylar ve Yorumlar" başlığını taşımaktadır ve burada 34 tane denemeye yer verilmiştir. Kitabın da adı olan "Aldanma ki…" bu bölümdedir. Anday, "Aldanma ki…" sözünü divan edebiyatında kullanılan *"Aldanma ki şair sözü elbette yalandır."* [24] dizesinden aldığını belirtir. Bu dizeden hareketle şiirlerdeki temalarla, şairleri arasında bir bağlantının her zaman

---

[23] "Değişen Boğaziçi","İnsan Hakları", "Bilmiyor muyduk?","Eskilerin Sözleri Üstüne","Bir Gün", "Teslim", "İki Beyin", "Adından Başlayalım", "Şöyle Garip Bencileyin", " 'Arapça Değil mi?'", "Yerleşik-Göçebe Savaşları ve Bayındırlık","'Kastelti'yi Sevmiştim'", "Dopdolu Bir Sanat Ayı", "Yaşamın Kökenleri Üstüne", "Toplu Bir Bakış", "Bir Anayasa Konusu Daha", "İptida Kırbaç Var İdi", "Yeniye Alışmak Bilisizlikle Olmaz", "'Evet'in, 'Hayır'ın Anlamları", "Biz Şiirleri Sevelim", "Halk Oylaması mı, Seçim mi?", "Bir Yıldönümü ve Bir Yonut", "Akarsu", "Gitmek mi, Gitmemek mi?", "Yazar mı, Bilim Adamı mı?", "Ne Güzel Bayram", "Bir Yabancı Mimar", "Saygı", "Kum Saati", "İyimserlik", "Okurlarımızla", "Halkım", "Oyun-Yaşam", "Hasta ile insan", "Hangi Kesinti?", "Eşsiz Bir Sergi", "Saat ve Başka Şeyler", "Aydın Kime Derler?", "Kırsal Yaşam Derken", "Talihsizlik", "Nail Çakırhan'a Saygı", "Mal Listesi", "Heybeliada-Kapalıkutu", "Yeni Gelenek", "Tazelenen Bir Konu", "İlginç Bir Yapıt", "Bu Kaçıncı Güz", "Ölümler", "Bir Küçük Örnek", "Başka Halk Bulmak", "Ne Biçim Felsefe", "Yılın Son Günleri", "Bir Ödül, İki Kitap", "Çabalı-Çabasız", "Bir Güvencenin Nedeni", "Vah Vah!", "Okurken", "Yiten Söz", "Kılıflı", "Yaşasın", "Teksesli-Çoksesli", "Mutluluk ve Kurbanlar", "Bahariye", "İzmir'de", "Kutsal Dil Yoktur", "Gecikmiş Bir Yazı", "Kalabalık İçinde Yalnız", "Sanatçının Ölümü", "Ramazanlık", "Bir Anıt Sökülüyor", "Büyük Bir Öykü Yazan", "Festival Dolayısıyla", "Kahrolsun Matematik", "Okumak-Yaşamak", "Tümü Yasak Edilmeli", "Doldurulmaz", "'Soğuyorum'", "Yaşamadık", "Eski-Yeni", "Bir Mektup", "Şiirler Arasında", "Savaşta Kadın", "Bir Yıldönümü Dolayısıyla", "Şiirde Akıl ve Değişme", "Ne Konuşuruz?", "Romancıyı Yargılamak", " 'Sulh Mektebi'", "Bir Hafta", "Resimde Gerçek", "İki Konser", "Birkaç Yabancı Sözcük", "Bir Felsefeci", "Anlaşmanın Türkçesi", "Tiyatro, Yazın, Spor", "Dön Baba Dönelim", "Sinema Günleri", "Özgün Bir Seçki", "Ali Kapısı", "Ah Beyoğlu...", "Mizah-Gülmece", "Yararlı Bir Dizi", "Festival'den İzlenimler", "Bilimler, Sanatlar Üstüne Bir Söylev", "Segâh Komması", "Düşünce-Düşünme", "Bir Tartışma Üstüne", "Kitaptan Doğaya", "Soru ve Yanıt", "Bir Yolculuğun Anıları", "Siyasal Hayvanlar", "Anlaşılmaz Sözler", "Okumamak İçin", "Şiir Kitaplan Arasında", "Picasso ile", "Yetinmemek", "Tarihin Anlamı", "Platon da Çıkamamış", "Eski Ustalar".

[24] Melih Cevdet Anday, *Aldanma ki…,* İstanbul: Remzi Kitabevi, s.101, 1992.

olamayacağını açıklar. Birinci bölümde tiyatro, darbeler, klasik yapıt, Ataç, şiir dili vb. konuları işlemektedir. Yapıtın ikinci bölüm ise "Düşünceler, Kitaplar" başlığını taşımaktadır. Birinci bölümde olduğu gibi burada da 34 deneme bulunmaktadır. Yapıtın tümünde 68 deneme bulunur.[25] Denilebilir ki her denemede farklı bir konuya değinilmiştir. Bu konular arasında gerçeküstücülük, Fenerbahçe, korku, sanat dergiciliği vb. yer alır.

Melih Cevdet'in en hacimli kitaplarından biri olan *İmge Ormanları,* 1994'te Adam Yayınları tarafından basılmıştır. Yapıt tek baskı yapmıştır. 469 sayfadan oluşan *İmge Ormanları*, 113 tane denemeyi içerir.[26] Bu eser, Anday'ın 1986-1988 arasında yazdığı

---

[25] Yapıtın Olaylar ve Yorumlar adlı I. bölümündeki denemeler: "El Öptürmek", "İki Sanat Olayı", "Darbeler Üstüne", "Gençleri Korumak", "Yakın Tarihimizde Çözülmemiş Bir Konu", "İç İşlerimiz", "Kapandı, Gene Açılır", "Bu Gidiş...,", "Sikke Kaçakçılığı Üstüne", "Örnek Alınabilir mi?", "Şiirimizin Yeni Günleri", "Erbab-ı Teşaür Çoğalıp", "Önce Kurmak Sonra Korumak", " 'Bir Eli Yağda Bir Eli Balda' ", "Sil Baştan", "Yaşanan Tarih", "Gorbaçov'un Reformları", "Nasıl Bir Gelecek?", "Özel Girişimin Yeni Yatırımları", "Merak", "Ataç Öleli...,", "Şiir Dili", "İnanmış Adam", "Avrupa'yı Kandırmak mı?", "Nemelazımcılık Olur mu?", "Yaşam Hakkı", "Arşivci Yetiştirmek için", "Alfabe, Kan ve Gözyaşı", " 'Merhaba Malik Bey'" , "Aldanma ki...,", "Dışlanan Aydınlarımız", "Yaşama Özgürlüğü", Yapıtın Düşünceler, Kitaplar adlı II. bölümündeki denemeler: "Yolculuk ve Kitap", "Roman Kahramanları", "Avrupa Ne Demek?", "Dizeler Anahtar Olsun", "Hangisi Saçma?", "Rusya'da Devlet Kapitalizmi", "Soylu Bir Ozan", "Hangi Sosyalist Düşünmedi ki?", "İdeoloji Üstüne", "Korkularımız", "Defter'in Yeni Sayısı", "Şiir Yaşantısı", "Anlamı Aşmış Bir Ozan", "Yukardan Aşağıya mı?", "Dönüşme Çağının Temelleri", "Ölümsüzlüğün Kaynağı", "Ölüm Fabrikası", "Ciddi-Eğlenceli", "Destansı Kişi-Trajik Kişi", "Bellekteki İmgeler", "Sanat Dergiciliğinde Bir Yenilik", "Yazının Kolay Olanı, Güç Olanı," "Dada ve Gerçeküstücülük", "Dikizcilik Kültürü", "İntihar Şiirleri", "Dilde Modalar", " Süregelen Bir Tartışmanın Kitabı", "Fenerler ve Fenerbahçe," "Kapalılık, Büyücülük ve Simya", "Delilik Üstüne", "Yer Olmayan Yerler", "İlkellik-Uygarlık", "Şiir ve Çevirisi", "Nazik Bir Konu".

[26] "Bir Senaryo-Roman", "Şiir Dünyasından", "Cız", "Bir Dostluk", "Bir Toplantı Dolayısıyla", "Barış ve Sokrates", "Ozan ve Aydın", "Mescitte Bilim", "Mal - Mülk Üstüne", "Tiyatronun Gerekliliği", "Bir Aile Geçimsizliği", "Eskiden Kar Yağardı", "Alışacak mıyız?", "Felsefecilerimiz", "Genişleyen ve Derinleşen Bir Tartışma", "Yazlıkta", "Bitmeyen Sancı", "Demek Önemli Bir Konu", "Nasıl Bir İnsan", "Ayıp Şeyler", "Ölmezlik Üstüne", "Yalvaçlar Üstüne", "Yâd Est", "Şehit Hangisi?.", "Bir Müzikçinin Dersleri Üzerine", "Bir Mektubun Düşündürdükleri", "Bir Bayram Daha...", "Bir Şenlik ve Bir Sorun", "İki Mektup ve Sorunları", "İsa Güldü mü, Gülmedi mi?","Kuru Fasulye ve Düşündürdükleri", "Aynı Hamurdan", "Bir Kitap ve Bir Mektup", "Tarih ve Kentler", "Tarih ve Tarihsel Roman", "Sosyalist, Sosyal Demokrat, Demokratik Sol Diye...", "'...Onların Yerine Türkleri Kullanın!'", "Osmanlı'nın ve Türk'ün Kimliği", "Ne İçindeyim Zamanın...", "Hamur Kazanı", "Dünya Tiyatrolar Günü Dolayısıyla", "Ele Avuç Açmak Neye?", "Cumhuriyeti Yaşadık mı?", "Almanya'dan Bir Mektup", "Bütün Şiirleri", "Sanatın Gereği", "Köyde Seçim", "Sadece Umut Olmak Yetmez", "Türkçe'de Düzyazının Gelişimi", "Arka Oda", "Maltepe Ressamları Olayı", "Dilekçe Üstüne", "Köyde Bayram", "Mektuplar", "Evet", "İstanbul Üniversitesi Nasıl Kuruldu", "İhtilal Mitosu ve Otorite", "Sanatçının İki Deneyi Üstüne", "Benim Oğlum Bina Okur", "Türkiye Birleşik Komünist Partisi Üstüne", "Lakapların Tarihi ve Bir Kitap", "Düşünce ile Söz Arasında", "Geçen Haftanın İçinden", "Tanrıların Kıskançlığı", "Müzik ile Fizik", "İmge Ormanları", "Herkesin Kendi Klasiği", "İmece ile Sanat", "Soytarı ve Dalkavuk", "İslam Tapınımlarının Kimi Benzerleri", "Dört Yüz Çadır Söylencesi", "Gene Klasik Üstüne", "Uygarlığa Alışma Korkusu", "Gorbaçov'un Düşündükleri Üstüne", "Bir Haftanın İşleri", "Ira ile Yazgı", "Gelenekçilik ve Tutuculuk Üstüne", "İsmet İnönü'nün Anıları", "Meyhanede Bir Olay","İki Konser","Tuhaf Bir Rastlantı","Bilinmeyen Şiir", "Müzik Eylemi", "Yurdun Tarihini Tanımayanlar", "Paris'ten İki Ressamımız", "Değişmezlik ve Değişebilirlik", "Endüstri Sonrası Bir Çağ", "Bir Adamı Tanımak", "Kıbrıs Şiiri","Müşfik Kenter",

denemelerden oluşmaktadır. Anday, felsefenin kaynaklarına uzanır, ilkçağ filozoflarına sokulur; onların insanlığa kazandırdıklarını anlatır.[27] Eserde, felsefenin dışında bilim, sanat, cumhuriyet, demokrasi, tarih gibi konulara da değinilmektedir.

Geleceği Yaşamak 1994'te Adam Yayınları tarafından çıkarılmıştır. Eserde, Anday'ın 1989-1991 arasında yazdığı 93 deneme yer almaktadır.[28] Kitap 387 sayfadan oluşur. Bu kitapta Anday, edebiyata diğer eserlerine göre daha az yer vermiştir. Siyaset, fizik, Talat Paşa, Moskova, deprem, korku ve kaygı gibi konuları öne çıkarmıştır.

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları tarafından 1999'da basılan *Geçmişin Geleceği,* 247 sayfadan oluşmaktadır. Bu yapıt Anday'ın *Çevre* dergisi ve *Cumhuriyet* gazetesinin kitap

---

"Çeviri Şiir", "Bir Başlangıç","Bir Eleştiri Denemesi: Duman", " 'Kitap'ı Kaçırmayalım", "Hikmet ve Şeriat", "Kölelik", "İstanbul'un Bir Kıyısı", "Kral Nerden Çıktı?", "Gemi Ustası Argos", "Yeşiller", "Mektuplar", "Otuz Sekiz Yıl Geçmiş", "Kanun Üstüne", "Bekliyorum", "Artık Geri Dönülemez", "Efendilik-Kölelik", "İki Taslak", "Bir Örnek Aydın", "Orhan Veli'nin Yonutu", "Cinsellik-Nüfus Patlaması ve Örtünme", "Sanatta Geçmiş ve Gelecek","Dil Sürçmesi ve Pot", "Ulusalcılık Üstüne".

[27] *Tanzimattan Günüze Edebiyatçılar* Ansiklopedisi, 2001, İstanbul: Yapı Kredi Yayınlar, s. 104-105.

[28] "Akarsu Nereye", "Boyun Eğme", "On Beş Günlük Ayrılıktan Sonra", "Bilimsel Terminler Konusu", "Dogmacılığın Bir Türü", "Kendimizle Övünmeyelim", "Bahar Geldi", "Avrupa'nın Başkentinde", "Strasbourg Anıları", "'Yeni Bir Halk Arıyorum'", "Yasaklar ve Buyrular", "Bir Dahinin Doğum Yıldönümü", "Şiir Çevirisi ve Yeni Bir Yapıt", "Eğitim Sorunumuz Neden Gözardı Ediliyor?", "1 Mayıs ve 19 Mayıs...", "Demokrasi Kime Gerekli?", "Salihli Şiir İkindileri", "Tarihte Batanlar", "Örnek Bir Aydın", "Düşünceden Düşünceye", "İstanbul Ağzı", "200. Yılda Yeni Bir Kitap", "Talât Paşa'nın Son Konuşmaları", "Önemli Bir Düşünürün Ölüm Yılı Dolayısıyla Mâmelek", "Bir Sanatçı ve Bir Sorun", "'Rien'", "Lautremont Üzerine", "Horoz, Meşen ve Denizkızı Üstüne", "'Özal Hikâyesi' ", "Selam Olsun", "Romana Ne Oldu?", "Kendimizi Yok Etme Hırsı", "Ya Patlarsa", "Tanzimat", "Siyasal Yaşam ve Siyasal İktidar", "Terör, Şiddet, Özgürlük Üstüne", "İkinci Bin Yılın Sonuna Doğru", "En İyi Dindar...", "Okurlarla", "Moskova İzlenimleri I", "Moskova İzlenimleri II", "Moskova İzlenimleri III", "Moskova İzlenimleri IV", "Filosofların ve Yalvaçların Gizledikleri", "Atom Fizikçileri Arasındaki Tanrı Tartışması", "Düşünceyi Özgür Bırakın", "Sana Ne Dış Politikadan?", "Tarih Ne Diyor? Tarih Bir Şey Demiyor", "Avrupa Birliği", "Notlar", "Stalinizm Nedir?", "Gitmek mi, Kalmak mı?", "Sivil Toplumun Kurulması", "Surdan Burdan ve Ölümden", "Bu Yılın Nobel Ozanı", "Alay ve Gülme", "Geleceği Yaşamak", "Gene Yunus Emre", "Değişme Sözkonusu Değil...", "Hastahane", "Savaş", "Uygarlık Ne İle Ölçülür?", "İdam Cezası Kaldırılmalı", "Freud'ün Yanlışı", "Deprem", "Ozan ve Romancı", "Nice Yıllara", "'Burda Oturuyor'", "Çeviri Üstüne", "Gelip Gidiyor", muyuz?", "'Hazineler İçindesin!'" "'Altın Dal'", "Biçem Üstüne", "Arkaya Bakmak", "Nasıl Yaşamalı?..", "Uzak Bir Yer", "Avutmak", "Sormadan Edemeyiz", "Özgürlüğümüzün Sınırları", "Bir Coşku Gecesi", "Özgür Değiller mi ki...", "Okurken", "Tembellik", "Devrimcilik Ne Demek?", "Korku ve Kaygı", "İnsanlarımız ve Konuşmaları", "Devlet Dedikleri...", "Aklını Başına Toplama...", "Önemsizin Öne Çıkması", "Düzanlatım Şiiri Nedir?", "Sıra Neden Bozuluyor?", "Söylev Sanatı".

ekinde çıkan yazılarından meydana getirilmiştir. Kitapta 96 tane deneme bulunmaktadır.[29] Eserde dilden sanata olmak üzere birçok konu ele alınmaktadır.

Çok Sesli Toplum, Adam Yayınları tarafından 2001'de basılmıştır. Bu eser, Anday'ın 1992-1993 yılları arasında yazdığı denemeleri içermektedir. Kitabın ilk iki denemesi ise 1990'da yazılmıştır. Bu iki denemede Melih Cevdet tarihsel konuları irdelemiştir. Sümerler'in Gılgamış destanı üzerinde durmuştur. *Çok Sesli Toplum* 436 sayfadan oluşmaktadır. Anday, 137 tane denemeye yer vermiştir.[30] Eserde, Yahudiler, Kadıköy, yılbaşının tarihi, laiklik, siyaset, felsefe, sanat gibi birbiriyle ilişkisi uzak konulara değinmiştir.

---

[29] "Şiir ve Çevirisi", "Yazının Kolay Olanı, Güç Olanı", "Süregelen Bir Tartışmanın Kitabı", "'Müstehcenlik'in Gizliliği ve Çeşitli Dönemleri", "Roman Kahramanları", "Yazlıkta Kitap Okunmaz mı?", "Ateş ve Altın Üstüne", "Dada Ve Gerçeküstücülük", "İlkellik – Uygarlık", "Dikizcilik Kültürü", "Güzel Helena ve Uskumru","İntihar Şiirleri", "Dilde Modalar", "Fenerler ve Fenerbahçe", "Yer Olmayan Yerler", "Delilik Üstüne", "Kapalılık, Büyücülük Ve Simya", "Nüfus Planlaması Ve Niobe", "Sanat Dergiciliğinde Bir Yenilik", "Nazik Bir Konu", "Bellekteki İmgeler", "Ormana Gömülmüş Güneş", "Dizeler Anahtar Olsun", "Avrupa Ne Demek?", "Şiir Yaşantısı", "Destansı Kişi-Trajik Kişi", "Yolculuk ve Kitap", "Pabucu Dama Atılan Bir Karmaşa", "Hangisi Saçma ?", "Ciddi – Eğlenceli", "Ulufe ve Sine-i Millet", "Espri Nedir?", "Filozoftan Resim Eleştirmeni", "Hangisi Taklit Ediyor?", "Yapısalcı Eleştiri", "Ortaçağ Kentleri", "Defter'in Yeni Sayısı", "Uygarlık Nasıl Doğdu?", "Bir Bilim Adamının Özyaşamöykүsü", "Kapitalist Devlet Sorunu", "Orestes Suçlu Mu Değil mi?", "Korkularımız", "Hangi Sosyalist Düşünmedi ki?", "Soylu Bir Ozan", "Rusya'da Devlet Kapitalizmi", "Neşelenmek İçin Bir Kitap", "Yukardan Aşağıya mi?", "Ölüm Fabrikası", "Ölümsüzlüğün Kaynağı", "Dönüşme Çağının Temelleri", "Tek Perdelik Bir Oyun", "Ozan Esini Hak Eder", "Felaketi Önlemek Elimizde", "Devinim İçinde Devinimsizlik", "Diyalektik Üzerine", "Dünün Türkiyesi", "Bir Kuramcının Denemeleri", "Yüz Yıl Sonra", "Estetik mi, İşlevsellik mi?", "Kralsız Krallık", "Gizli Tarih", "Tarih Değişimin Kaydıdır", "Yararlı Bir Dans Kitabı", "Fantezi Korkusu", "Felsefe Nedir?", "Şiir Nedir, Nereden Doğar?", "Bir Dehanın Yaşam Öyküsü", "Akılsızlar İçinde Bir Deli", "Felsefe İle Şiir", "Üstün Adam Yaratmak", "Dublin'in Mali Bunnar!", "Nasıl Bir Kimlik", "Bir Ozan", "Geçmişi de Şiir, Geleceği de", "Zeus Sunağını İstiyoruz", "Öykünün Süre Yaklaşması", "Umutsuz Bir Tablo", "Moliere Efendi", "İspanya: Bir Başka Avrupa", "Eleştirel Düşünce", "Birbirinden İlginç Konular", "Yalanı Anlatmak" "Akdeniz", "Gene Utopia", "Ayakizlerinde Adımlar", "Modern Şiir ve Rimbaud", "Kavram Ne Demek?", "Yazar Nadir Nadi", "30 Yıl Sonra", "Bir Yaşantılar Antolojisi", "Bir Günce", "Yunus Emre ve Hümanizm", "Kâmil Ve Sait Paşa'nın Anıları", "'Sonrası Sessizlik'", "Toplumda Sanatçıya Yer Yok mu?", "Şaşkınlıktan Şaşkınlığa".

[30] "Dünyada İlk Sosyalist Devlet", "Hazine Geliyormuş", "Sayılar ve Şiir", "Taş ve Savaş", "Kitap Üstüne", "Yaşlılık Üstüne", "Yeni Bir Şiir Dizisi", "Sanatçıyı Dışlamak", "500. Yıl Dolayısıyla", "Konudan Konuya", "Okurlarla", "Ün Üstüne", "Felsefe Üstüne", "Köydeyim", "Karyalılar", "Büyü ve Bilimsel Yasalar", "Gani Girgin'in Telefonu", "Geçmişe Bakış", "J. P. Sartre'la Bir Tartışma ve Sonrası", "Çok Sesli Bir Toplum", "Niçin Yazıyoruz?", "Çağımızın İki Büyük Ozanı", "Eski Bir Defterden IV", "Okurlarla", "İşte Kar Yağıyor, Anlamı Ne Bunun?", "Tarihsel Bir Utku", "Nerde O Günler", "Ad Değişikliği", "Güldeste'den Seçki'ye", "'Yeni Bir Varlık, Makedonya Denilen'", "Söz mü, Palavra mı?", "Övünüyor, Sevinç Duyuyorum", "Troya Savaşı Olmasa Daha İyi Değil mi?", "Gözle Görülmeyene Boş Ver", "Yeni Bir Tanrı : Enflasyon", "Mutluluk Edebiyatı", "Bir Kitap - iki Mektup", "Yürü Bre Hızır Paşa", "Söyleşi", "Poster", "Amazonlar", "İnsanın Serüveni", "Bu Kin Neye?", "Soru Sormak", "Siyasa Kötü Bir İş mi?", "Mektuplarla", "Zengini Eğitmek", "Anlamsız Bir Konuşma", "Aydınlanma Nedir?", "Kadın mı, Resim mi?", "Soyadı Sorunu", "Felsefenin ve Bilimin Yabancılığı", "Ne Söylerler, Ne Bir Haber Verirler...", "Telefon Konuşmaları", "Soru Yağmuru", "Şiir Haftası", "Okkası Kaça?", "Entelijensiya", "'Yaşa Hafiye'", "Söyleşi", "Leyleklerin Ölümü ve Haşim", "Şiir Nasıl Yazılır?", "Budapeşte'de", "Gogol Olsaydı", "Okul Üstüne Aykırı Düşünceler", "7'ler Üstüne", "Lukianos-Lukyan", "Çimdik 60

Adam Yayınları arasında 2002'de çıkan *Felsefesiz Yaşamak,* Melih Cevdet'in sağlığında çıkan son düzyazı kitabıdır. 146[31] denemenin yer aldığı ve 423 sayfadan oluşan yapıtta,

---

Milyon", "Gene Yalnız Kaldık", "Tarihsel Kalıtım", "Hoşgörü ve Softalık", "Çok Yaşasınlar", "Laiklik ve Sanayi Sonrası Toplum", "Üç Manga Asker", "Evrensel – Ulusal", "Daha İyi Olmaz mı?", "Görmezden Geldim...", "İnsan Yerine Hayvan", "Önemsiz Anılar ve Bilinmedik Kişiler", "Bi Örgüt Bi Gürültü", "Gülümseyin Yeter", "'Sevecen Ölüm'", "Nane Azaldı", "Aşk İmiş Her Ne Var Âlemde", "Okurlarla", "Sivas Olayının Nedeni", "Sil Baştan", "Ben de Olsam Öyle Konuşurdum", "Şaşkınlık İçinde Kalıyorum", "Neden Kaçıyorlar?", "Laiklik Ne Demek?", "Kanun Konçertosu", "Uyuşturucu Kimseyi Kurtarmaz", "'Benden Hayyam'a Selam...'", "Biz O Kavgaya İnanmıyoruz", "'Ecce Homo'", "Öteki Dünyada Vali Var mı?", "Sana Ne Be Kardeşim", "Zengin Olmaktan İyidir", "Bir Felsefecimiz Öldü", "Ulusal-Evrensel", "Yazlıktan Notlar", "Ses Düzeni", "Yazlıktan Notlar II", "İnsanlıktan Umut Kesilmez", "Yazlıktan Notlar III", "Söyleşi", "Sağa mı Çekecek, Sola mı?..", "Ne Güç Şeymiş!", "Üniversite Kapıları", "'Vahşi Kapitalizm' Sözü Boşuna Söylenmiş Değildir", "Azerbaycan Üstüne", "Umudu Araştırmak", "Ressam Olmak Ne Kolaymış!", "Zengin Kroisos", "Ölümlerden Ölüm Beğen", "O Günler", "Geleceği Bir Bilen Çıksa da...", "Dört Duvar İçine Kapatılmış Bir Açık Hava Anıt", "Kanun Nedir ki...", "İki Kez İki Kaç Eder?", "Bilimin Açacağı Kapı", "İşimiz Yaşamak, Ama Nasıl?", "Savaşların Tarihi mi, Kültür Tarihi mi?", "Kahrolsun Hurrem Sultan", "Şeriatçılık Bölücülüktür", "Mektuplarla Gelen", "İnsan...", "Ermeni Türkçesi", "Yüz Yıl Önce, Yüz Yıl Sonra", "Ölümü Sevmek mi?", "Uygar Bir İnsan...", "Kadıköy", "Noel ve Yılbaşı", "Dergiler Arasında", "Dostlarla Konuşsam", "Eğlenmenize Bakın!",

[31] "İlk Taşı Kim Atsın","Aykırı Düşünceler", "Mostar Köprüsü", "Bir Öğretmen", "Güçlü Yapıtlar Yorumla Yaşar", "Şiire Bakmak", "Savaşçı Olmayan Bir Asker", "Mumlar Kimin İçin Yanıyor", "Yaratma Gizi", "Doğa Neşe Saçıyor", "Seçim Falı", "Ölüm ve Ötesi", "Mor Bir Gün", "Maço Kafa", "Tarihin Dışında mıyız, İçinde mi?", "Aydınlık ve Karanlık", "Bir Mektup ve Eski Bir Yazı", "İkisine de Alışalım", "Hasta Ziyareti", " 'Alo Katil' ", "Faşizm Her An Ortaya Çıkabilir", "Benim Sadık Yârim", "Bir Makedon Şairi", "Uygarlık Çağında İlkellik", "Kimin İşine Yarayacak?", "Bilmem İyi mi Olur?", "Bir Yıldönümü", "'His Var mı Bu Âlemde...'", "Boşuna mı Yaşamışız?", "Kan Dökme Tehdidi", "Büyük Bir Adam Üstüne Büyük Bir Kitap", "Cahillik", "Çıkarsız Bilgilenme, Ama...", "Çağımızın Olumlu Olayı", "Tokgözlü İdik", "Doğa-Kültür Karşıtlığı Ne Demek?", "Bir Defterden", "Felsefesiz Yaşamak, Bilinçsiz Yaşamak", "İyi ki Bugünü Görmedi", "Bir Aydınımız Öldü", "Kuru Fasulye ve Başka Şeyler", "'Müstehcen' Ne Demek?", "Alevilik-Bektaşilik Üzerine Bir Kitap", "Türkmen Kime Derler? Türk Kime "Derler?", "Hangisi?", "Aşk İmiş Her Ne Var Âlemde", "Ölüm Binyılı", "Köyde", "Kullan Babam Kullan!", "Yeni Yüzyıla Hangi Yüzle Gireceğiz!", "Çımçım ve Başka Sorunlar", "Yeni Yüzyılın İşi Güç", "Dilinin Korunması", "Sertlik", "Şeriatçılar İktidar mı Oldu?", "İlm-i Simya ve Simya ve Mumya", "Ben Dâhi Değilim", "Şiirin Büyülü Dünyası", "Alışkanlık Üstüne", "Ayağa Takılan Dünya", "İfade Etmek-İfade Vermek", "Önce Yazgı Anlayışını Kaldırmak", "Ulusların Iraları", "'Erbab-ı Teaşür...'", "Şiirimiz Romantik mi?", "Anadolu", "En Önemli İş", "Bir Konser ve Bir Uygarlık Örneği", "Ne Duysa Yarar Var", "Troya'dan Geriye Doğru", "Felsefesiz Toplum", "Anayurdumuz Anadolu'dur", "Köyde Geçen Aylar", "Altyapı Sorunu", "Bir İstifanın Düşündürdükleri", "Yitikler", "Bir Olayın Düşündürdükleri", "Şiirli Yazı", "Vatan Haini", "Yeni Bir Sözlük", "Sakallı Celâl", "Demokrasinin Önemli Sorusu", "Anlamak, Anlaşılmak", "Ölülerimizi Anmak", "Kandid Geldi", "Günlerden Bir Gün", "Felsefeyle İlişkimiz", "Yılbaşı Üstüne", "Gün ve Gece", "Siz Hiç Bir Nehrin...", "Şiddet Üstüne", "Sıraya Dizmek", "Olmayacak Duaya Âmin", "Başkanlık Oyunu", "Okuma Üstüne", "Köprü Edebiyatı","Bir Defterden", "Müzik Dinleyin", "Annem ve Balina", "Telefonda Hıçkırık", "Şiir ve Matematik", "Açıklamalar", "Sanatlar Arasındaki Birlik", "Dilencilik", "Namus Bekçiliği", "Bekleyeceğiz", "Mutluluğumuzun Temeli", "Demokrasi Sadece Çok Partili Olmak" "Değildir...", "Tanıklık", "Bir Kampanya", "Hitit Geyiği", "Sanat-Devlet İlişkisi", "Ciddiye Almadım", "Fetih Törenleri","Bir Antoloji", "İsveç'te Şiir Günleri 1", "İsveç'te Şiir Günleri 2", "Martılar","Bir Okuma", "İmge Bolluğu", "Dua ve Enternasyonal", "Aziz Nesin'in Ölümü", "Tului Sönmez Öldü", "Öldükten Sonra", "Köyün Eski Öyküleri", "Kılık Kıyafet Üstüne","Havadan Bakmak","Korkulan Sanat", "Kadınlarla Şeriata Doğru","Zenginlik ve Zengin Görünme Hastalığı","Eski Kültürümüz Dedikleri","Uğraş Seçmek Kolay mı?","Dünya Çapında Bir Olay","Mizah Ne Demek?","Özveri","Aşağı Görme","Yüceltme Değil, Doğala Dayanma", "Kedimiz", "Selam Verip Geçtiler", "Atatürk'ü

Anday'ın 1994-1995 arasında yazdığı şiir, felsefe, siyaset, günlük yaşam gibi farklı alanlara bakan denemeleri bulunmaktadır. Anday bu yazılarında "Doğru" ile "İyi" gibi konulara açıklık getirmeye çalışır. Bu kitabında dikkat çeken bir başka unsur da denemelerin kısalığıdır.

Açık Pencere ''Toplu Yazılar 1'' Everest Yayınları arasında 2008'de çıkmıştır. Bu kitap Anday'ın 1961'den önce dergi ve gazetelerde yayınlanan yazılarından oluşmaktadır. Kitap iki bölümdür. Birinci bölümde denemeleri ikinci bölümde ise anıları yer almaktadır. Eserde toplam 95 tane yazı bulunmaktadır.[32] Anday başta dildeki yalınlaşma çabaları olmak üzere şiire, düzyazıya, divan edebiyatına, Karacaoğlan'a değinmiştir.

Bakır Çağı "Toplu Yazılar 2" Everest Yayınları tarafından 2009'da çıkarılmıştır. Yapıt, Anday'ın 1961-1975 yılları arasında gazete ve dergilerde kalan yazılarından oluşmaktadır.

Anlamak", "Orhan Veli İçin", "Yolculuk Üstüne", "Köye Veda", "Yoksa Unutuluruz", "Konuşma Üstüne", "Çelişkiler İçinde".

[32] "Yine Milli Edebiyat Meselesi", "Buğday Başakları", "Şiirde Şekil, Mana", "Boş Kalıplar", "Yine Dil Meselesi", "Gene Dil işi", "Yurdumuzun Gerçekleri", "Unesco", "La Fontaine", "Köy Enstitüleri Üzerine Düşünceler", "Tartuffe", "Sanatta Gafil Avlanmak", "Aldatmaca", "Farz-ı Muhal", "Havada Sözler", "Namık Kemal Günü", "Güzel Bir Yalan", "ileri Dergiler", "Bir Gelişme", "'Bizim Köy'e Dair:", "Orhan Kemal Hakkında", "Nâzım Hikmet Meselesi", "Makal'ı Gezdiriyorlar", "Toplum, Toplum", "Gene Açıklığa Yönelsek", "Okurken", "Kendini Beğenmişlik", "Bizim Filmciliğimiz", "Bir Oyunun Sonu", "Ben Senin Dilinim", "Sanatın Halk Eğitimi ile İlgisi", "Konu Sevgisi, Dil Sevgisi", "Kobalt Bombası", "Edebiyatımız Romantik mi?", "Sanatçının İşine Karışılır mı?", "Biz Ne Diyoruz? Onlar Ne Diyor?", "Devrik Cümle Üstüne Bir Tartışma", "Sanat Eserinden Korkutmuşuz", "Yeni Hâkim Senailer", "Anadolu", "Çimen Yaprakları", "Onun Hakkında", "Yeni Pierre Lotiler", "Anlaşmazlık Yok", "Saygısız Ozanlar", "Olaylara Sırt Çevirenler", "Bir Kitap, Bir Tartışma", "Yazımızda Temizlik", "Dil Yüzünden Bir Hikâye", "Bir Dergi", "Eleştirme Demek Doğru Mu?", "Bir Kitabın Düşündükleri", "İki Yargıt Üzerine", "Bir Şiir, İki Karşılık", "Bir Dergiyi Okurken","İnanan Çıkar", "Yeni Olmak İçin","Oda Tiyatrosu", "Üvercinka","Karacaoğlan", "Eski Düzyazımız", Gene O Konu", "Dil İçin Ziya Gökalp'in Dedikleriyle Yetinelim mi?", "Fesahatçiler, Tasfiyeciler, Özleştirmeciler","Hikâye Üstüne", "Yurtsever Şiir", "Şiir Öğretimi", "Benzetmeler", "Bugünlük", "Bir Dergi", "Oyun Dili", "Anlaşmazlık", "Sanat ve Bilim", "Güzel Sanatlarda Birliğe Doğru", "Örneğin Demek Doğru mu?", "'Mesela' Üzerine Birkaç Söz", "'Oysaki' Demek Doğru Mu?", "Dilimizin Özleşmesinde Ölçü", "Osmanlı Dili", "Bir Ressamın Söyledikleri", "Softalık Üzerine", "'Bir Şey Yap Met' Üzerine Düşünceler","Günce Gibi", "Örnek Bir Türk Aydını", "Anılar-1", "Anılar-II", "Anılar-III", "Neyzen'in Bir Sözü Üzerine", "Resim, Basım", "Orhan Kemal'le Karşı Karşıya", "Bir Şair Aktörle Konuşma", "Hikayeci F. Celâlettin'le Bir Konuşma", "Hikayeci Bekir Sıtkı Kunt'la Bir Konuşma", "Hikayeci Haldun Taner'le Bir Konuşma", "Bedri Rahmi Eyüboğlu Ne Diyor?".

278 sayfadan oluşan kitapta, 81 tane deneme bulunmaktadır.[33] Anday'ın ele aldığı konular şunlardır: Köy Enstitüleri, Batılılaşma, dildeki yalınlaşma çabaları, Atatürkçülük, laiklik, ulusalcılık, çağdaşlık, bilim, tiyatro vb.

Everest Yayınları arasında 2009'da çıkan *Gökyüzü Haritası "Toplu Yazılar 3",* 479 sayfadan oluşmaktadır ve Anday'ın 1975-1979 arasında dergi ve gazetelerde çıkan yazılarından kapsar. Eserde 109 tane deneme yer almaktadır.[34] Anday, bu eserinde siyasete, sanata, dile, Nazım Hikmet'e, IMF'ye kadar birçok konuya değinmektedir.

---

[33] "Yadırganan Bir Yaratık", "Acıklı Bir Olaya Dışarıdan Bakış", "Bir Çeviri Üstüne", "Geçmişe Bakmamak", "Aşk Şiirleri", "Ahmet Cevat Emre İçin", "Eyüp'ten Aşiyan'a", "'Celadet"in Çeşitleri' ", "Ahmet Hamdi Tanpınar", "Şiir Çevirileri", "Kurnazlık Üstüne", "Kıyım", "Bilim Mezarlığı", "Türk Sanatı", "İyilik Etmek, İyilik Görmek", "Şiir Üstüne Niçin Yazarlar?", "Tek Çalışan Bir Doğru","Korkunun Gereği Yok", "Yeni Olmayan Bir Dünya Görüşü", "Bilimsel Bir Çalışma", "Şiirin Anlamı", "Arkada Bıraktıkları", "Ada Değil Kitap", "Şiir Çağı", "İmroz'la Gelen", "Dağınık Düşünceler","Bir Yanıt", "Yasakçılara Karşı", "Demokrasiden Yana Olmak", "Atatürk'ü Yorumlamak", "Büyük Bir Fizikçi Öldü", "Halk Sevgisi","Alaturka, Telefoto ve Ölüm Üstüne", "Yarma Kalmak", "Halkın Sevdiği Kişi", "Araştırma ve İnanç","'Gaarim Tevatür!'", "1962 Edebiyatı", "Bunun Önüne Geçilmez", "Seçimli Seçimsiz", "Geçmiş ile Bugün", "Doğruyu Söylemek", "Bilim Ahlakı", "Geçmiştekilere Benzeterek", "Dalgınlık, Delilik ve Yemek Saatleri Üstüne", "17 Nisan için", "Hazan Resimleri", "Laiklik Üstüne", "Devrimlerin Tartışılması", "Gerici Batı, İlerici Osmanlı" ,"Dil Kurumu Üstüne", "Bilgelik ve Masal", "Ismarlama", "Batı'ya Beğendirmek", "Sanatta Gelenekçiliğin Önemi", "Sofya Konferansı Üstüne Notlar", "Bir Geziden Anılar", "Bir Geziden Anılar II", *"Mikado'nun Çöpleri* Dolayısıyla", "Geleceği Düşünmek", "Bir Özel Sayı", "Yüz Elli Yıllık Bunalım", "Yugoslav Makedonya'sında", "Ada ve Ahret", "Yersel – Evrensel", "Ortaoyunu", "Kendi Toprağımız", "Düzyazı Üstüne", "Karşılaştırmalar", "Ulusal Sanat", "Kış Üstüne", "İnönü", "Atatürk'ün Yüceltti̇ği", "Bir Sporcunun Düşündürdükleri" ,"Sait Faik Abasıyanık İçin", "Halk İçin En İyisi", "Kültürümüz", "Halk Kavramı Üstüne", "Hükümet Kuruluncaya Değin","Zaman Kimden Yana" ,"Halkını İnandıranlar".

[34] "Bir Roman Kahramanı", "Bir Ülkücünün Mektupları" "İki Demeç Bir Arada", "Bir Dönem Kapanırken "Dümbale", "Bugün ve Yarın", "Bir Sözün Anlamı", "Geçmişe İki Bakış", "Gülmece", " 'Bir Çift Laf' ", "Amaçları Ne?", "Beraberlik", "Susmak Değil Çekilme", "İki Konu Bir Arada", " 'Yaşayan Neler Görür!' ", "Tuhaf İnsanlarız…", "İnsanın Savunması", "Bir Sanatçının Ölümü", "Seçim-Sayım", "İnsanın Gücü", "Bir Ada", "Bir Anlaşma", "Değinme, Açıklama", "Korktum", "Okuyarak", "Muallim Naci Gerekiyor", "Bir Kitabın Düşündürdükleri", "Bir Konser Dolayısıyla", "Hüner", "İki Anı", "İslam Mimarisi Ne Demek?", "Aklımı Koru", "Yanlışlıklar Komedyası", "Bir Serginin Düşündürdükleri", "Fındık Fıstık", "Eluard ve Rilke", "Yasalar Bizden Yana", "Alışılır, Ama…", "Bir Sanat Tarihi", "Nazım Hikmet'i Anarken", "Seçimler Yaklaşırken", "Eskimeyen Eski", "Halkı Kandırma Çabası", "Nurullah Berk'te Doğu ve Batı", "Köykentler", "Viyana, Gene Viyana", "Bir Türkü Devrimcisi", "Bilinçli Değil Ama Yararlı", "Nerden Bildim?", "Bir Başkan", "Televizyonlu Demokrasi", "On Fırın Ekmek", "Yugoslav Şiiri", "En İyisi Halk İçin Olmalı", "Kış Güneşi", "Gazete Yazıları", "Yedi Meşale'nin Elli Yılı", "Kim Getirdi?", "Dün, Bugün, Yarın", "İleriyi Görmek", "Yeniden Düşünmeliyiz", "Kendimizi Tanıtmak İçin", "Temel Kuramları Belirleme", "Anımsama", "Özyönetim ve Devlet", "Ayaktopu ve Tango", "Bize Ne?", "Özgürlük ve Atomlar", "Değişir mi, Değişmez mi?", "Kemal Seyfullah İçin", "İlk Koşul", "Evro-Komünizm Üstüne", "Türk Abecesi", "Araçlar Üstüne", "Başvuru Yapıtları", "Bu Nasıl Yansıma!", "Okuma Yazma", "İçki Yasağı Üstüne", "Hangi Yol?", "Oratoryo Üzerine", "Ozanlar", "Küçük İşler", "Bir Romanın Filmi", "Altyapı-Üstyapı", "Yetkin Bir İnsan", "Kim Bilir Amerika'da…", "Anlaşılmak", "Prova", "Halktan Olmak", "Beklemek", "Bir Kişiliğin Romanı","Halka Seslenmek", "Bir Alanı Kurtaralım", "Sınır", "Başlangıçta Ne Vardı?", "Yeniden Yaratılmak", "İdeoloji Tartışması", "Bağımsızlık", "Küçük Burjuva", "Karpuzdan Anlamak",

Anday'ın yukarıda açıklanan deneme kitaplarının dışında gezi, anı ve günlük gibi konular üzerine yazılan bilgilendirici metinleri de kitaplaştırılmıştır. Anday'ın iki baskı yapan gezi kitabının iki baskısı da Çağdaş Yayınları arasından çıkmıştır. 1965'te çıkan ilk baskısında adı *Sovyet Rusya, Azerbaycan, Özbekistan, Bulgaristan, Macaristan*, iken 1977'de çıkan ikinci baskısında adı *Anadolu'da ve Sosyalist Ülkelerde* olarak değiştirilmiştir. Yapıt, Anadolu'da ve Sosyalist Ülkelerde olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Her iki bölümün başında da önsöz yer alır. Anadolu'da başlığını taşıyan ilk bölüm kendi içerisinde "Kaya Çukuru" ve "Urla Yarımadasında" adını taşıyan iki uzun yazıdan oluşmaktadır. Birinci yazı 40 sayfadan oluşurken ikinci yazı ise 56 sayfadan oluşmaktadır. Kitabın ikinci bölümünü oluşturan Sosyalist Ülkelerde başlığı altında ise "Sovyet Rusya, Azerbaycan, Özbekistan, Bulgaristan, Macaristan" hakkında yazarın gözlemleri yansıtılır.

Anı da Anday'ın göz ardı etmediği unsurlardan biridir. Melih Cevdet önce *Cumhuriyet*'te yazmaya başladığı anılarını sonradan *Akan Zaman Duran Zaman* adıyla kitaplaştırmıştır. İki baskı yapan *Akan Zaman Duran Zaman*'ın ilk baskısı Adam Yayınları tarafından 1984'te yapılırken ikinci baskısı Everest Yayınlarınca 2009'da gerçekleştirilmiştir. *Akan Zaman Duran Zaman*, Anday'ın, 25 Ocak 1982 - 12 Aralık 1983 arasında *Cumhuriyet* gazetesinde yazdığı köşe yazılarından oluşmaktadır. Eserde 85 tane anı bulunmaktadır.[35]

"Yaratıcılık Üstüne", "Trajik Bir Anı", "Muhsin Ertuğrul İçin", "Dinlemek-Okumak Üstüne", "Victoria Ocampo", "Şiirde Yenilik Ve Çeviri", "Baştan Başlarız", " 'Mektepten Memlekete' ", "Çevre mi, Merkez mi?".

[35] "Ziya – Zola", "Yazında Gençlik", "Gırtlak Dalaşı", "Ozan İmgesi", "Şiir Okumak", "Adları Atlamak", " 'İçki Satar, İçmez'" "Balkonlar, Gemiler", "Öğretmenler", "Şiiri Ortadan Kaldırmak", "General Figaro", "Bir Şiirin Doğuşu", "Coşkulu Günler", "Bir Çatışmanın Tarihçesi", "Yukarıdan-Aşağıdan", "Shakespeare Nasıl Yetişir?", "Efendimiz", "İmza ve Kazma", "Neden Okutmak İstiyorsun?", "Arslanyürek – Kordon", "Umut Kesilmez", "Başoyuncu ile Figüran", "Eyyubiler", "Gönül İşi", "Atın Dostluğu", "Önce Şeker Bozuldu", "Pencerede Bir Surat", "İstimlak Konusu", "Gününe Göre Karakol", "Yazdıkça Şaşıyorum", "Birkaç İyi İnsan", "Bir İftiranın Öyküsü", "Bir Köy Enstitülü", "Patatesli Tavuk", "Ne Çıkacak?", "Müdürlük Edebilirim", "Müze Olacak Bir Oda", "Hapisten Çıkış", "İlk Okumalar", "Şakalar", "Yetim", "Şiirin Sürekliliği", "Bir Eski Zaman Kahramanı", "Zaman İçinde Adalet", "Klasik Şiirimiz mi?", "Acelemiz Vardı", "İyi Çalışmalar", "Zater", "Halkın, Halk için Aydınlar Eliyle", "Acele İyimserlik", "Tanıklık", "İşsizlik", "Fikir", "Şiir Sevmek", "Bitmeyen Konu", "Bitmemiş Çeviri", "İlk Aşklar", "İlham Perisi", "Kuşku" ,"Çok Çiçekli", "Şaka Maka Derken", "Yaşamak İçin", "Tatlı Konuşmalar", "Ozanın Ölümü", "Sınırlara Tutar Yolu", "Çokyönlü Bir Sanatçı", "Akşamı Beklemek", "Cemaatler", "Sanatlar Arasında", "Biz de Geçseydik", "Göz'ün Önemi", "Ulusal – Evrensel", "Roman Nasıl Yazılır?", "Gazete Yazarlığı", "Hep Yabancı Kızlar", "Ortaklık", "Bir Dostluğun Yıkılışı", "Türler Arasında" "Şiir Toplantıları" "Şiirin Gizi" "Kır Koşusu", "İçtenlik Açısından", "Birinci Perde..." "Bir Tehdit" "Yol Gösterenlerimiz".

Yapıttaki yazılar, Melih Cevdet Anday'ın düşsel ve sanatsal görüşlerini yansıtmasının yanında Türkiye'nin 1920'den 1980'e 60 yıllık bir dönemini aydınlatılmaktadır. Yapıtta, Orhan Veli, Ahmet Hamdi Tanpınar, Sakallı Celal, Sabahattin Eyüboğlu, Nazım Hikmet, Nurullah Ataç, Yahya Kemal, Kemal Tahir, Bedri Rahmi Eyüboğlu, İsmail Hakkı Tonguç, Reşat Nuri Güntekin gibi birçok edebiyatçı ve önemli adlar hakkında bilgi verilmiştir. Bunların yanında Halkçılık ve milliyetçilik tartışması; dilde sadeleşme tartışmalarına da yer verilmiştir. Kitabın sondan ikinci yazısı olan "Birinci Perde..." de Anday ilk önce bu anı kitabına kendisini katmadan yazdığını açıklar.[36] Sonra da bu yapıtın devamını yazmayı planladığını "İkinci bölümün daha öznel ve daha kapsamlı olacağını sanıyorum" (Anday 2009b: 304) söyleriyle belirtmesine karşın ikinci bölümü yazmamıştır.

Melih Cevdet Anday'ın günlükleri de kitap şeklinde yayımlanmıştır. *Bir Defterden* adıyla Anday'ın ölümünden sonra Everest Yayınları tarafından 2008'de kitaplaştırılmıştır. 80 sayfadan oluşan yapıtta, 86 tane günlük yer almaktadır. Bu eseri yayına hazırlayan Sevengül Sönmez, şunları dile getirmektedir:

> "Melih Cevdet, Eylül 1976-Şubat 1979 tarihleri arasında tuttuğu bu günlüğü yayımlama isteğini, eşi Suna Anday'la paylaşmış; Suna Anday, özenerek sakladığı defteri bana emanet ederken, 'Melih, bu defterin 'Bir Defterden' adıyla yayımlanmasını istemişti' dedi. Bir Defterden Melih Cevdet'in Cumhuriyet'te 20 Mayıs 1994 ve 10 Şubat 1995'te yayımlanan yazılarının da başlığıdır."[37]

---

[36] "Aşağı yukarı elli yılı kapsayan bir döneme ilişkin anılarımın ilk bölümü bu yazıyla sona eriyor. 'Anılarım' diyorum ama bunları daha çok 'gözlem' olarak adlandırmak doğru olacaktır. Anı türünün sınırı açık seçik çizilmiş değildir. Çünkü çok bireysel olarak tanımlanabilecek bir olayın da başkalarını kapsamı içine alacak uzantıları vardır. Böylece en dar anlamdaki anıların bile toplumsal belge niteliği taşıdığı söylenebilir. Bunun gibi, özü gereği dışadönük olan gözlem, öznenin bir etkinliği olması dolayısıyla 'anı' niteliğindedir. 'Ben' ister istemez başkalarını içerir, başkaları da 'ben'i. Bu yazı dizisinde nesnel olmaya dikkat ettim çünkü yargılamak değil, göstermekti niyetim. Son elli yılın yazın ve sanatını sözgelişi yüz yıl sonraki tarihçinin, araştırıcının, düşünürün nasıl değerlendireceğini kestirmek elbette kolay değildir, çünkü yaşanan gün yüksek sesle konuşur, gövde gösterisi yapar, böylece de onun kalıcı yanını saptamamızı elinden geldiğince engeller. Ben, ilk şiirimi yayımladığım 1936 yılından bu yana tanıyabildiğim yazar ve sanatçıların bir bölümünü, ilgilendiğim kimi düşün akımlarını göz önüne alarak, ortaya bir taslak koymaya çalıştım. Bu arada kimi görüşlerimi de belirtmedim değil. Kısaca söylemek gerekirse, son elli yıla yüz yıl öteden bakmayı denedim sanki. Bunu nasıl 'anı' sayabiliriz? Ben çok az varım, içinden geçtiğim bir dönemi yansıtmak istedim." (Anday 2009b: 303-304).

[37] Sevengül Sönmez, "Önsöz", Melih Cevdet Anday, *Bir Defterden*, Everest Yay. İstanbul, s.v.2008.

Eserin içerisinde iki tane de mektup yer almaktadır. Bunlardan birincisi Bülent Ecevit'in mektubu diğeri de Talat Sait Halman'ın mektubudur. Günlüklerde Anday'ın *Cumhuriyet*'te yazdığı yazılar ve denemeleri hakkında ipuçları da yer almaktadır.

2. BÖLÜM

SANAT

2.1. SANAT

Anday'ın düşünce yazılarında sanat önemli bir yer tutar. Başta sanatın evrensellik, ölümsüzlük, yaratıcılık ve özgünlük gibi konuları üzerinde duran Anday, Doğu-Batı sanatlarını karşılaştırmış, sanatın, devlet, halk ve gerçeklikle olan bağlantısını derinden irdelemiştir.

İnsanoğlu ilk önce hayatta kalmanın mücadelesini yapar, daha sonra da çevresiyle ilgilenmeye başlar. Bu ilgi onu zamanla güzellik kavramına kadar sürükler. Arseven, sanatın doğuş nedenini "Sanat, insandaki güzeli sevmek ve ondan ruhsal bir zevk almak duygusundan doğmuştur." (Arseven, 1952: 1756) şeklinde açıklar. Ustalık, hüner, marifet, uydurma, yapay gibi anlamlar taşıyan sanat sözcüğü, Arapçadan Türkçeye geçmiştir. Zanaat ile zaman zaman eş anlamlı olarak kullanılan sanat, ancak 18. yüzyılın sonu ile 19. yüzyılın başlarında bugünkü anlamını kazanmıştır. Sanatın çeşitli dillerdeki anlamı ve karşılıkları şunlardır:

> "Deyimin Avrupa dillerindeki karşılığı, Hind -Avrupa dil grubunun düzenleme ve bitişme düşüncesini dile getiren ar kökünden türemiştir. Bu kökten ilkin Yunancada kurmak anlamında artios, erdem anlamında arete ve uyum anlamında harmonia; Lâtincede varlık biçimi anlamında ars, yapıcı anlamında artifex, yapma anlamında artificium ve iyi kurulmuş anlamında artus deyimleri oluşmuştur. Aynı kökten türemiş olan Almanca art deyimi de biçim ve ıra anlamlarını verir." (Hançerlioğlu 2006: 364).

Sanata bakış ve sanatın tanımları çağlara, sanatçılara, filozoflara, düşünürlere ve edebiyat araştırıcılarına göre değişiklik göstermektedir. Örneğin, Tolstoy sanatı, "Sanat içimizde olanın çizgi, renk, jest, ses, söz ve duygular aracılığıyla ortaya çımasıdır." (Tolstoy 2013:

47).[38] biçiminde tanımlarken Orhan Okay ise, "Bir duygu veya düşüncenin maddî bir malzemeden veya sesten veya sözden faydalanmak suretiyle heyecan ve hayranlık uyandıracak şekilde ifadesi" (Okay 1990: 18) olarak tanımlar. Bunların dışındaki farklı sanat tanımlarından bazıları şunlardır:

> "Gözlem, uygulama ve çalışma yoluyla üstün nitelikli bir öğrenme yeteneği" (Keser 2005:291).
>
> "Bazı düşüncelerin, amaçların, duyguların, durumların ya da olayların, deneyimlerden yararlanarak, beceri ve düş gücü kullanılarak ifade edilmesine ya da başkalarına iletilmesine yönelik yaratıcı bir insan etkinliği (...) " (Bozkurt 1995:15).
>
> "İnsanla doğadaki nesnel gerçekler arasındaki estetik ilişki" (Ersoy 1995: 6).

Mağara içlerinde görülen hayvan resimleriyle kendini gösteren sanat, ilkel insanlarda da kuşkusuz günlük yaşamın bir parçası durumundaydı. Sanatın temel özelleri arasında şunların olduğunu söyleyebiliriz: "… sanat, kendi başına ve üstelik kapalı bir alandır. Bir pratiğe bağlıdır, somut nesneler yaratır ya da gerçeklikte yer alan somut gösterimlere yer verir: Sözcüğün bütün anlamlarıyla sergilere hazırdır." (Jimenez 2007: 12). Eski Yunan'da taklit ve yansıma-yansıtma olarak algılanan sanat, romantikler döneminde yaratıcılık olarak algılanmıştır.[39]

İnsanların birbirine benzemeyen duygu ve düşünceleri, aldıkları eğitim, yaşadıkları çevre, yaptıkları iş gibi unsurlar sanata farklı gözle bakmalarına neden olur. Bu farklılık da Güzel Sanatlar[40] dediğimiz müzik, mimari, resim, heykel ve yazını doğurmuştur. Güzel Sanatların

---

[38] Tolstoy yukarıdaki tanımının dışında sanatla ilgili şöyle bir tanımlama da yapar: "Sanat, metafizikçilerin dedikleri gibi gizemli bir düşüncenin, güzelliğin, Tanrı'nın tezahürü değildir; yine sanat, fizyolog estetikçilerin dedikleri gibi insanın birikmiş fazla enerjisini akıtmak için başvurduğu bir oyun da değildir; sonra sanat, duyguların birtakım işaretlerle dışa vurulması da değildir; güzel nesneler üretilmesi hiç değildir ve en önemlisi haz duymak değildir. Sanat, hayat için zorunlu olan, tek bir insanın ve bütün insanlığın esenliğe yürüyüşü için zorunlu olan, insanları aynı duygular çevresinde birleştiren ilişkiler ortamıdır." (Tolstoy 2013: 51).

[39] Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri,* Cem Yayınevi: İstanbul, s.92, 1991.

[40] Farklı anlayışlara göre Güzel Sanatların sınıflandırılması yapılmıştır. Keser ve Bozkurt'un yapmış olduğu sınıflandırma şöyledir: "Geç dönem Greko-Romen sınıflandırması: 1) Liberal Sanatlar, 2)Bayağı/Hizmetçi Sanatlar.Ortaçağdaki sınıflandırılması: 1) Liberal Sanatlar a) Üçlüler b) Dörtlüler, 2) Mekanik Sanatlar. Rönesans dönemindeki sınıflandırma: 1) Liberal Sanatlar Üçlüler: Gramer, retorik, mantık; Dörtlüler: Aritmetik, geometri, astronomi, müzik; Studio Humanitatis: Şiir, tarih, ahlak felsefesi 2) Mekanik Sanatlar: Resim, heykel, dokumacılık, maden işlemeciliği, tarım, avcılık teçhizat, hekimlik, sahne sanatları." (Keser, 2005: 292). Sanat geleneksel olarak, yazın sanatları (şiir, öykü, roman)

bağımsız olarak kendini kabul ettirmesi ise 17. yüzyılı bulmuştur. Marc Jimenez'in aktardığına göre, Güzel Sanatlar adını ilk kullanan La Fontaine'dir:

> "Sözgenlik, şiir, müzik, resim, heykel, mimarlık ve gravür, 17. yüzyılın başından itibaren 'güzel sanatlar' olarak adlandırılırlar. Söylendiğine göre, bu anlamda ilk kullanan La Fontaine'dir. Ne ki, Güzel Sanatlar Okulu, adını ancak 1793'te, Güzel Sanatlar Akademisi ise 1816 yılında alır." (Jimenez 2007: 55)

Görülüyor ki, Güzel Sanatlar yüzyıllar boyunca ancak bir sistem haline gelebilmiş durumda. Böyle bir sürecin oluşmasında da sanattaki göreceliğin ağır bastığı çok rahat bir şekilde söylenebilir.

Melih Cevdet düşünce ve eleştiri yazılarında sanata çok fazla değinmiştir. Sanatın tek bir yanına değinmeyen Anday, başta genel sanat kavramı olmak üzere sanatçı, resim, müzik, mimari, heykel gibi sanatla ilgili birçok unsuru konu edinir. Bunlar üzerine düşüncelerini açıklar. Doğu ve Batı sanatlarını karşılaştırır.

Anday düşüncelerini açıklarken Doğulu biri olarak değil de, Batılı bir aydın gibi davranır. *Paris Yazıları* adlı yapıtında kendisinin Batılı olduğunu ve o bakış açısıyla değerlendirmeler yaptığını söyler: "Salon de Mai sergisindeki izlenimlerim de gösteriyor ki, gözü kapalı bir Batı hayranı değilim, hatta Batı hayranı değilim, çünkü Batılıyım, olsa olsa eleştiririm Batı'yı." (Anday 2002b: 27).

Anday'a göre, sanat şu anlamlara gelmektedir: "Sanat sözcüğü 'sunî' sözcüğü ile özdeş kökenlidir, yapaylığı anlatıyor; doğanın dışında, yapay, uydurma insan elinden çıkmış bir şey." (Anday 1977:25).

Felsefenin de bilimlerin de öncüsünün sanat olduğunu ileri süren Anday, sanatın; bilimlerin, felsefelerin durduğu yerde başladığını belirtir. Ona göre, eğer felsefeyi gerçeğin us yolu ile araştırılması diye tanımlarsak, gerçeğe (daha doğrusu insana) yaklaşımında sanat çok daha güçlü araçlarla donanmıştır. Anday bilimsel yöntemlerin, felsefi kurguları sınırlandırdığını

; görsel sanatlar (resim, heykel, mimarlık) ; sahne - performans sanatları (tiyatro, dans, bale, opera, pantomim) ve müzik şeklinde sınıflandırılabilir" (Bozkurt, 1995: 22).

söyledikten sonra sözlerine şöyle devam eder: "...sanat, kendine özgü dille, insanı tanıma sürecinin yepyeni göstergelerini bulur. Bu yüzden de sanat, yazın, şiir, oldum olası, felsefelerin de, bilimlerin de öncüsü sayılagelmiştir." (Anday 2002a: 138).

Sanatın ortaya çıkışı ve ilk olarak nerede başladığı sürekli bir tartışma konusu olmuştur. Melih Cevdet, sanat tarihçilerinin sanatı, Mısır'la başlatmasına karşı çıkar ve sanatı mağara duvarlarındaki resimlerden başlatır: " (…) sanatı Mısır'la değil sanat tarihçilerinin hep dışta bıraktıkları, mağara resmi ile başlatmaktan yanayım. Mağara resminin sürgünleri olmaması, onca önemli değildir." (Anday 2002a: 131). *Sanat ve Toplum* adlı yapıtında Herbert Read[41] de, Anday gibi sanatın doğuşunda mağara resimlerini işaret etmektedir.

Sanatın nasıl ortaya çıktığı birçok araştırmacının, sanatçının, düşünürün, filozofun dikkatini çekmiştir. Anday sanatın nasıl yaratıldığını başta *Paris Yazıları, Felsefesiz Yaşamak* gibi kitapları olmak üzere çeşitli yapıtlarında ele alır. Ona göre, insandaki coşkunluk, sınır tanımazlık duygusu sanatın doğuşunda başat rol oynar:

> " (...) insandaki coşkunluk, sınır tanımazlık duyguları, doğa ile birleşme içgüdüsü çılgınlık, ölçüsüzlük, kısaca 'ruh' adı altında toplayacağımız şeyler, usun ölçü, biçim, süreklilik, ustalık, denge isteyen buyrukları ile birleşerek yaratabilir ancak sanat yapıtını." (Anday 2002a:98).

Anday yukarıdaki açıklamasının dışında sanatın doğuşunu insanın yalnızlığına da bağlamaktadır. Ona göre, sanatın doğuşu insanoğlunun yalnız kalmaktan korkmasından kaynaklanmış olabilir: "İnsan, yalnız kalmaktan korktuğu için, aşkı, sevgiyi, nefreti, aileyi... icat etmiş olabilir. Sanatı da..." (Anday 2008: 14).

---

[41] "Eski Taş Çağı'nın mağara resimlerinde bir başka özellik daha vardır ki, bu, sanatın kökeni sorununu aydınlatabilir. Hayvan figürlerinin pek çoğu çizim bittikten sonra kabartma şekline sokulup tamamlanmaktadır. Bu da gösteriyor, ki, hayvan figürü önce işaretleniyor veya bütünüyle çiziliyor, sonra bu tasarım insan zihnindeki hayvan imajına uygun bir biçimde yaklaşık olarak geliştiriliyor. Sanatın kaynağı sorunu düşünülürken oylumlu plastiklik de bir rol oynamaktadır. Son aşamaya giden yoıf üzerinde realizm kaçınılmaz bir tutku olarak kendini belli eder. Çizgilerin nesneleri sembolize etmesi ve gerçeklik durumunun keşfedilmesinden sonra, sanatçının (çocukta görüldüğü gibi mağara insanında da) varlığı sonraki basamak çizgilerini işleyip hacim ve cisim halinde gösterme girişimi olmaktadır. Örneğin, konturlardan içeriye doğru ince ince çizgilerle ilerleyerek nesnenin heykelsi yanını keşfetmektedir. İnce çizgilerden renk lekelerine geçilir ve iki yanda daha çok zıt rengin karşıtlığıyla başka bir nitelik elde edilir, bu renkler gölgelenir. En sonunda ilkel sanatçı uygar insanın sahip olduğu her kavramı böylece ele geçirmiş oluyor. Çocukluk çağındaki sanatın gelişmesini böyle kabul edersek, sanıyorum bir husus garip bir anlam kazanıyor." (Read 1981:16-17).

Sanatın nasıl doğduğunun araştırılması sırasında din sanat ilişkisi de ele alınan konulardan biridir. Bu konuyu irdeleyen Herbert Read, Dr. Ruth Benedict'ten " (...) tarihsel olarak alındığında, sanattaki büyük gelişmeler dini motivasyonun yanında dikkat çekici bir ayrılık gösterir. Her ikisi de ne ölçüde gelişmiş olurlarsa olsunlar, sanat dinden ayrı tutulmalıdır." (Read 1981: 4) sözlerini aktararak sanatın dinden ayrı olması gerekliliği düşüncesini vurgular. Read sözlerine şöyle devam ederek din-sanat ayrımını açıklar:

> "Bizim görüş açımıza göre, insanoğlu sanat üretimine bağımsız bir faaliyet olarak başlamıştır. Sanatların hepsi de —yalnızca resim, heykel, mimari ve öbür plastik sanatlar değil ama tiyatro şiir ve dans da— din'le kaçınılmaz bir bağlantı içinde olabilirdi, fakat belirli bir zamandan bu yana, bütün bunlar, kendi estetik standartlarının bilincinde ve kendi geleneklerine göre gelişen başlıbaşına faaliyet olmuşlardır." (Read 1981: 65)

Read *Sanat ve Toplum* adlı kitabının "Sanat ve Din" başlıklı bölümünde "...dinin sonraki yazılı tarihsel metinlerde sanata belirgin bir biçimde karşı çıktığını da görme hazırlanmalıyız..." (Read 1981: 67) diyerek sanat ve din arasındaki çatışmaya da gönderme yapar. Din ve sanat konusunu irdeleyen Coulton ise sanatın dinsel bir yataktan gelmesini kanıtlayacak bir nedenin bulunmadığını belirtir: "Sanat akışının dini bir yatak içinde aktığını kanıtlayabilecek geçerli bir neden yoktur. Her ikisi de daha geniş sosyal etkinlikler içinde farklı evrimler izlemişlerdir." (Coulton 1928:22). Anday sanatın doğuşunda dinin etkisine karşı çıktığı gibi dinlerin sanatlardan yararlandığını da ileri sürer:

> "Dinler hiçbir mantıksal kanıt göstermeksizin, deneyimleri tanık getirmeden, diyelim dünyanın oluşumu konusunda sezgisel dogmaları öne sürebilmektedirler ve bunu yaparken dinsel törenleri, gizemciliği ve büyük ölçüde sanatları kullanmışlardır, kimilerinin sandığı gibi, sanatlar dinlerden değil, dinler sanatlardan yararlanmışlardır. (Anday 1994a: 189).

Melih Cevdet Anday'ın üsteki alıntıda geçen düşüncelerini Herbert Read de destekler. Whitehead'in görüşlerine dayanarak dinin evriminde ritüel, coşku, inanç ve rasyonalizasyon olmak üzere dört aşamanın bulunduğunu belirten Read; sanatı, dinin ritüel aşamasında nasıl kullandığını şu şekilde açıklar:

> "Ritüel aşama sanatı kuşatır, kendi ritüel nesnelerinin yaratılması için sanata gereksinme duyar. Dinsel coşku da kaçınılmaz olarak kendisini plastik biçim içinde somutlaştırmak ister. Fakat inancın formüle edildiği aşamaya geldiğimizde sanat gerekli olabilir de, olmayabilir de, sanat cahil kişilere, inançların kısaltılmış bir anlatımı ve amaçlarını gösteren belirtileri olan sembolleri resmedebilmek için gereklidir." (Read 1981: 67).

Anday, *Sevişmenin Güdüklüğü ve Yüceliği*[42] adlı kitabında da dinle sanatı karşılaştırarak sanatın dinlerden eski olabileceğini belirtir.

Sanatta süreklilik ve Bitmemezlik konusu da Anday'ı yakından ilgilendirmiştir. Sanat ürünlerini, tarihsel dizime göre değil, yapısal dizime göre bölümlemeyi savunan Anday, sanatın modern bir şekilde doğduğunu belirtir: "Sanat modern olarak doğdu. Başka türlüsü de olamazdı. Eski sanat yoktur, kötü sanat vardır." (Anday 2002a: 131). Anday, Abidin Dino ile Paris'te aralarında geçen bir konuşmayı verirken sanattaki zamansızlığa da dikkat çeker:

> "Geçenlerde Abidin Dino ile Paris'in en eski sokaklarında dolaşırken karşımıza birden çok eski bir kilise çıktı, bir gotik kilise. Bakakaldık. 'Çabuk söyle,' dedim Abidin'e, 'bu eski yapıyı niçin sevdik bunca?' Abidin Dino, hiç duraklamadan yanıtladı beni, 'Eski değil de ondan' dedi. Kimi şiirlerimde ve yazılarımda zamanı yadsıyışım, biraz da bu anlamdadır benim. Konuyu dağıtmıyayım, zamanın geçmediğini sanat denli anlatan hiçbir şey yoktur." (Anday 2002a: 75-76).

Anday'a göre, sanatı zaman dilimlerine göre bölmek bir bütünü parçalamaktan başka bir şey değildir. Sanatta geçmiş şimdi ayrımına karşı çıkan Anday, Homeros'u nasıl okuduğunu şöyle açıklar: "Ben Homeros'u okurken hiç de üç bin yıl öncesine gitmiyorum, sadece zenginliğini kullanıyorum. Geçmişin büyük sanatı, günümüzün de sanatıdır." (Anday 1994a: 456) sözleriyle sanatın sürekli olduğunu savunan Anday, geçmişteki sanat yapıtlarına yeni gözüyle bakmanın gerekliliğini vurgular. Konuyu genişleten Anday, sanatta zaman sınırlamasına karşı çıktığı gibi sanat eserlerinin de tamamlanamayacağını vurgular.

Yapıtların, sanatçıların elinden çıktıktan sonra tamamlandığını düşünmek gerçekçi bir tutum değildir. Okurlara, eleştirmenlere göre yapıtların anlamı da değişiklik gösterir. Öte yandan, sanatçının bir gerçekleştirme nesnesi olarak üzerinde çalıştığı yapıt, zaman ve uzamda yer alması nedeniyle, aynı zamanda başkalarının da nesnesidir. *Estetiğin ABC'si* adlı kitabın yazarı Hülya Yetişken, Kafka'nın bitmemiş *Amerika*'sı, *Şato*'su; Beethoven'in

---

[42] Melih Cevdet Anday, *Sevişmenin Güdüklüğü ve Yüceliği,* Çağdaş Yayınları, 1990, s. 165-167.

Bitmemiş Senfoni'si; Michelangelo'nun bitmemiş heykelleri bulunduğunu belirttikten sonra bitmemiş yapıtların diğer sanatçılara nesne olabileceğini vurgular: "Ayrıca tamamlanmamış yapıt, onu tamamlamak üzere kendisine gerçekleştirme nesnesi yapacak olan bir başka sanatçıya da nesne olabilir. Rönesans sanatındaki örneklerde ya da ortaklaşa sanatsal üretimlerinde olduğu gibi." (Yetişken 2009: 54). Sanat yapıtının bitmemezliği üzerine Moran da şunları söyler: "(...) hiçbir metnin tek ve kesin anlamı olmaz. Olabileceğini sanmak bir yanılgıdır, sözmerkezciliğin tuzağına düşmektir." (Moran, 1991: 185). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Aydaki Kadın* adlı yapıtını örnek olarak kullanan Anday, sanat yapıtının ölümsüzlüğünü onun bitmemezliğiyle açıklar:

> " (...) *Aydaki Kadın'ın* bitmemiş olması mı? Hayır, bir romanın, bir oyunun, bir şiirin 'bitmesi', sanıyorum o yapıta çok bir şey kazandırmaz; sevdiğiniz yapıtları bir geçirin belleğinizden, parça parça canlanacaktır onlar, 'bütün' hiçbir zaman tam olarak çıkmayacaktır karşınıza, çıkamaz, çünkü hiçbir sanat yapıtı gerçekten 'tamamlanmış' değildir. Yanlış anlaşılmasın, zamanın getirdiği yorumlarla o yapıtın boyuna yeniden doğduğunu söylemek değil niyetim, evet, o da vardır elbette, gerçek sanatın ölümsüzlüğü ondan kaynaklanır, ama ben yaratıcının 'bitirme'yi anlayamayacağı kanısında olduğumu ileri sürüyorum." (Anday 1994a. 438)

Tüm bunların dışında sanat yapıtının yoruma açık olması ve farklı çağlarda farklı anlamları üzerinde toplaması da ondaki sürekliliği sağlayan unsurlar arasındadır.

Bilindiği gibi sanatta bireysel yetenek başta gelmektedir. Bu yeteneğin somut göstergesi ise bir sanat yapıtı yaratımıyla ortaya çıkar. Sanatta yaratıcılık konusunu da ele alan Anday, yaratıcılığa geleneği de ekler: "Sanatta yaratıcılığın iki ayrı yaklaşımla değerlendirildiğini biliyoruz; bunlardan biri gelenek (tradition), öteki bireysel yetenektir (talent individue) (…) " (Anday 1994b: 149). Anday bu sözleriyle yaratıcılığa bakışını ortaya koya.

Sanat dünyasında her zaman bir tartışma konusu olarak yer alan yapıtların değerinin verilip verilmediği sorununa denemelerinde Anday da el atmıştır. Sanat yapıtının değerinin tam olarak saptanamadığını belirten Melih Cevdet, hem ticari hem de sanatsal olarak bir yapıtının fiyatının belirlenemeyeceğini vurgular:

> " (...) fiyatı doğru olarak saptanamayan sanat yapıtının satışını, piyasadaki istem dalgalarına bırakmak kalır ki, bu da koleksiyoncunun bir bakıma akıl almaz diye nitelendirilebilecek olan oldukça karmaşık işini ortaya çıkarır." (Anday 1990: 19).

Anday sanat yapıtına biçilen fiyatın hiçbir zaman o yapıtın gerçek değeri olamayacağını düşünür. Ona göre, sanat yapıtını değerlendirmede yeni ölçütler ortaya çıkacaktır. Çünkü, insanlık yapıtın değerlendirilmesi sorununu daha çözememiştir: "Ama sanat yapıtının nasıl değerlendirilmesi gerektiğini bulabildik mi? Sanmıyorum. Gene uğraşırız yeni ölçüler bulmak için." (Anday 1990:21).

Sanatın konusu da öteden beri tartışılagelen bir alandır. Melih Cevdet Anday sanatta konunun ne olabileceğine iki yazısında değinmiştir. Bunlar *Açık Pence*[43] adlı kitabında yer almaktadır. Bu kitapta yer alan "Güzel Bir Yalan" ile "Biz Ne diyoruz? Onlar Ne Anlıyor?" başlıklı yazılarında bu temaya el atan Anday, sanatın konusunu insan olarak belirler ve bunu da niçin söylediğini şu şekilde açıklar:

> " (…) Sanatın konusu nedir? Şu insanoğlu insanı kendine konu diye alan bilimler de var, diyeceksiniz, ama onların işi insanı tek başına yahut toplum içinde olsun, sadece ortaya koymak, tanımak. Sanat ise insanı değiştirmek istiyor? Niçin? Dünyada mesut olması için." (Anday 2008: 51).

Anday'ın sanatın konusuyla ilgili olarak fazla yazı yazmamasının nedeni sanatta konuların ortak olması ve konuyu ele alma şeklinin daha önemli olması rol oynamış olabilir: "sanatta asıl değeri olan konu değil, herhangi konu vesilesiyle kıvılcımlanan iç dünyanın tutuşması ve kişisel bir biçimle dışarıya vurmasıdır." (Yetkin 2007: 2).

Melih Cevdet Anday, sanat içerikli yazılarında "güzel" ve "estetik" kavramları üzerinde durmuş ve düşüncelerini belirtmiştir. Bir güzellik bilimi olan estetik, başta "güzel" olmak üzere "iyi", "faydalı", "hoş", "yüce" gibi kavramları da konu edinir. "Estetik sözcüğü Grekçe *'aisthesis'* ya da *'aisthanesthai'* sözünden gelir. 'Aisthesis' sözcüğü, duyum, duyulur algı anlamına geldiği gibi, 'aisthanesthai' sözcüğü de, duyu ile algılamak anlamına gelir." (Tunalı 2008: 13). Alman düşünürü Kant ile önem kazanan estetiğin fakli bir dal olarak kabul edilmesi oldukça yenidir. Alexander G. Baumgarten tarafından sınırları belirlenen estetik, XVIII. yüzyılın ikinci yarısında bir bilime dönüşmüştür:

> "Estetik dediğimiz bilimi kuran ve ona bu adı veren Chr. *Wolff*'un bir öğrencisi olan Alexander G. *Baumgarten*'dir (1714-1762). A. G. Baumgarten, 1750-1758 yıllarında

---

[43] Melih Cevdet Anday, *Açık Pencere ''Toplu Yazılar 1''* İstanbul: Everest Yayınları, 2008b.

> yayınladığı *Aesthetica* adlı yapıtıyla, ilk kez böyle bir bilimi temellendirir, onun konusunu belirler ve bu bilimin sınırlarını çizer.” (Tunalı 2008: 13).

Estetiğin amacı güzele ilişkin yargıların diğer yargılardan farkını açıklamaktır: “(...) doğada ve sanatta güzelin ne olduğunu, güzelin ana özelliklerinin, koşullarının, belirleyicilerinin ya da ölçülerinin neler olduğunu belirlemeyi amaç edinmiştir. ” (Yetişken 2009: 24). Bir sanat eseri bir toplumda güzel olarak kabul edilirken bir başka toplumda güzel kabul edilmeyebilir. Benzer biçimde bir dönemde sanat eseri kabul edilmeyen bir roman ya da şiir başka bir dönemde sanat eseri olarak kabul edilebilir. Bu durum da insanlardaki öznelliği açıkça göstermektedir.

Estetik her ne kadar iyi, yarar, hoş, yüce gibi kavramları ele alsa da onun asıl ilgilendiği, konu edindiği güzel/güzelliktir. Güzelin ne olduğu antik Yunan’dan bu yana tartışılan bir konudur. Sanatta kimi zamanlar olur ki yazıldığı dönemde çok başarılı olan yapıt daha sonra okunmaz. “Tokalon” adıyla güzelin ilk kez Antik Yunanlılarda ortaya çıktığını belirten Anday’a göre, Yunanlılar güzellik için tokalon sözcüğünü kullanmışlardır: “Bütün güzel sanatların konusu (belki de amacı) olan güzellik kavramıdır. Eski Yunanlılar ortaya atmışlardı bunu ilk: Tokalon.” (Anday 2002a: 412).

Sokrates ve Eflatun gibi filozoflar güzelin ne olduğu ya da ne olmadığı üzerine fikirlerini açıklamışlardır. Yetkin’in belirttiğine göre, Eflâtun, güzellik üzerindeki düşüncelerini, *Büyük Hippias, Şölen* ve *Phaidros* başlıklı diyaloglarında toplamıştır. *Estetik Doktrinler* adlı yapıtın sahibi olan Suut Kemal Yetkin, Eflatun’un *Büyük Hippias* başlıklı diyalogunda, Sokrates’le sofist Hippias’ı konuşturarak tarihte güzelliği ilk kez konu edindiğini şöyle vurgular: “Olumlu bir sonuca varamamasına rağmen bu diyalogun taşıdığı önem, düşünce tarihinde ilk defa ‘güzel’i konu olarak ele almış olmasıdır.”(Yetkin 2007:3). Yetkin’in belirttiği diyalog şu şekilde gelişir:

> “Büyük Hippias, güzelin ne olduğundan çok, ne olmadığını anlatan çürütücü (refutatif) bir diyalogdur. Bu diyalogda konuşanlar, Sokrates'le sofist Hippias'tır. Eflâtun'un konu ile ilgili bu ilk kitabında Sokrates sorar:
> — Güzel nedir?
> Hippias, güzel diye ona tek tek nesneleri gösterir.
> ‘Güzel bir kadın, gerçek güzelliktir’ der.
> Sokrates'in güzel bir kadının güzel şeylerden biri olabileceğini, ama güzelliğin

> kendisi olamayacağını söylemesi üzerine, bu defa Hippias:
> Her şeyi güzelleştiren altındır, cevabını verir.
> Ama bu tanım da inandırıcı değildir. Çünkü Sokrates güzel kavramının tanımını istemektedir. Sofist ise tekil olan bir şeyi kavram diye gösteriyor, yani filozof güzelliğin kendisini sorduğu halde sofist ona güzel olan şeylerden birini göstererek cevap veriyor. Bu defa:
> —Güzel uygunluktur, diyor.
> Sokrates bunu da şöyle çürütüyor:
> —Hayır, diyor, içinde sebze kaynatılan bir çömleğe uygun olan kaşık, tahta kaşıktır. Çömleği kırabilecek olan altın kaşık değil, o halde güzel olan tahta kaşıktır.
> Bu cevap Hippias'ın demin vermiş olduğu tanımla çelişiktir. Ama bu başarısızlık Hippias'ı yıldırmaz:
> —Güzel, faydalıdır, der,
> Sokrates'in cevabı şu olur:
> —Eğer bu doğru ise, kötülüğün de güzel olması gerekir. Çünkü faydalı şey kötülüğe de götürebilir.
> — Güzel, iyiye götüren faydalı olmasın?
> Sokrates'in cevabı hazır:
> — Böyle olursa, iyi güzelin sonucu olur.
> — İdeaların düzeni bozulur.
> Bu cevap üzerine sofist yeni tanım denemelerine girişir ve filozof bunların hepsini de çürütür, diyalog da belli bir sonuca varamadan son bulur. Olumlu bir sonuca varamamasına rağmen bu diyalogun taşıdığı önem, düşünce tarihinde ilk defa ‘güzel’i konu olarak ele almış olmasıdır.’’ (Yetkin 2007:2-3).

Homeros’in yapıtlarından yola çıkan Anday, güzelliğin nasıl ortaya çıktığını araştırmaktan asla vazgeçmeyelim, der: “ ‘Güzellik’ nereden çıktı? E... ne yapacağız? Bu bir gizdir diyerek araştırmaktan vaz mı geçeceğiz? Hayır, bu gizi boyuna çözmeye çalışacağız.” (Anday 1990: 126). Güzellik insanın yaşamında bir gereksinim olarak görülür. Menfaat, gerçek, iyilik ve güzellik olmak üzere davranışlarımız dört mühim ve esaslı gayeye yönelmiştir diyen Orhan Okay’a göre, hayatımızı sürdürebilmemiz için güzelliğe de gereksinim bulunmaktadır:

> “Hiçbir insanın ne menfaatlerinden vazgeçmesi, ne de gerçek, iyilik ve güzellik duygularına ilgisiz kalması mümkündür. Çünkü bunların hepsi, bütün hareketlerimizin, davranışlarımızın, yaratılıştan gelen ve vazgeçmemize imkân olmayan kaynağını teşkil ederler. Çünkü bunlar, aynı zamanda biyolojik ve psikolojik hayatımızın temelinde bulunurlar.” (Okay 1990: 13).

Güzelin ve güzelliğin tanımlarında bir birlikten söz edilemez; fakat, buna karşın kimi ortak görüşler de bulunmaktadır. Birçok kişinin güzelin tanımı üzerinde buluştuğu noktalar arasında, bir nesnenin/varlığın “görme”, “işitme” duyularından birine seslenme ve insanda “hayret” ile “heyecan” uyandırma gibi özelliklere sahip olması söz konudur:

> “Güzel; sahip olduğu güzellik değeri sayesinde karşısındaki insanın -görme ve işitme duyuları yoluyla- hoşuna giden; onda hayret ve hayranlık uyandıran ve ona estetik haz veren varlık veya nesnedir. Güzellik ise; seyreden veya dinleyen insanın hoşuna giden; onda coşku, hayret ve hayranlık uyandıran ve ona estetik haz veren varlığın sahip olduğu değer veya niteliktir.’’ (Çetişli 2009:4).

Güzel ve güzelliğin tanımlarından sonra güzeli yaratan unsurlar nelerdir? Bunlara bakmakta da yarar vardır. Bir sanat eserinde güzeli yaratan unsurların başında yaygın görüşe göre Aritoteles’dan bu yana orantı gelmektedir. Yani sanat eseri organik bir bütünlüğe sahip olmalıdır. Bunun dışında doğallık ve heyecan bildirmesi de gereklidir:

> “Varlığı veya nesneyi oluşturan unsurlar/parçalar arasındaki *simetri* ve *orantı; birlik, bütünlük* ve *ahenk,* bu kriterlerin başında gelir. Ayrıca varlığın *türüne uygunluk'u, mükemmellik'i,* sahip olduğu fizikî ve ruhî *canlılık'ı,* kendini anlatabilme gücü de güzelliğin kriterleri arasında sayılagelmiştir.’’ (Çetişli 2008: 28)

Yüzyıllardır süren güzellik tartışmasında ortak bir düşünceye ulaşıldığı söylenemez. Kuşkusuz bu durumun da en büyük nedeni her çağın kendi anlayışını yaratması ve kendine özgü özelliklere sahip olmasıdır. Eski zamanlarda insanların ehramlar önünde diz çöktüğünü, büyük heykellerin ayaklarını öptüğünü belirten Cenab, eski güzellik anlayışıyla günümüz güzellik anlayışında değişiklik olduğunu belirtir: “Şimdi bütün sanat eserlerinde, hakikatin taklidinden ziyade, rikkat ve nezâhate doğru bir hareket görülüyor.” (aktaran Ercilasun 1994: 103).

Estetiği yaratan unsurlar sadece bir eserin organik bir bütünlüğe sahip olması değildir. Aynı zamanda yapıt dönemin sanat gereksinimlerine de yanıt vermelidir. Dönemin sanat ihtiyacı da her zaman yeni bir sanat anlayışını ortaya çıkarmaktadır. Bu yap-yık; yık-yap anlayışı da devam edecektir. Çünkü çağ değiştikçe insan da değişmektedir. Bu konuda Anday şu düşünceleri dile getirerek sanat yapıtındaki değişen güzellik algısına dikkati çeker:

> “Eski çağlarda sanatçıların yığınlarla öylesine kaynaşmasını, çağımız sanatçısının sadece halktan değil, sanatçılardan da kopması ile karşılaştıracak olursak, bunun başlıca nedeninin, *güzellik* anlayışında gizlendiğini görürüz. Günümüz sanatçısına bilisiz olduğunu söyleseniz kızmıyor da, beğenisini yererseniz, güzel diye ortaya koyduğunun güzel olmadığını söylerseniz köpürüyor.” (Anday 1975b: 315).

Estetik ve güzel/güzellik anlayışlarının değişmesi sanat akımlarını da ister istemez değiştirir.

Melih Cevdet Anday, güzellik üzerinde dururken Türk edebiyatında güzelliğe nasıl bakıldığını da ele almış, düşüncelerini açıklamıştır.

Türk edebiyatında Tanzimat döneminden günümüze kadar geçen sürede güzeli ele alıp tanımlamaya çalışanlar olmuştur. Bunlar arasında Tanzimat döneminin ikinci kuşağı içerisinde yer alan Recaîzade Mahmut Ekrem, güzellik üzerinde ilk kez ciddi bir şekilde duran eleştirmenimizdir, denilebilir. Sanatın maksadı güzelliktir, diyen Ekrem'e göre, güzellik algısının farklılığı değişik sanatların doğmasına neden olmuştur. İsmail Parlatır'ın aktardığına göre, Ekrem bu konuda şunları söyler: "Tabiattaki güzelliklerin insan ruhuna hitap etmeleri ve o kişilerce değişik yollardan değerlendirilmeleri, güzel sanatları meydana getiriyor." (Parlatır 2004: 21).

Türk edebiyatının Batı sanatına geçişinde, hem şiirde hem de düzyazıda büyük rol oynayan Servet-i Fününcular, içerikten çok biçimin bir sanat eseri için daha önemli olduğu anlayışını egemen duruma getirmişlerdir. Servet-i Fünun içerisinde Tevfik Fikret'le birlikte estetiğine önem verenlerden biri olan Cenab Şahabettin, güzellik üzerine düşüncelerini açıklamıştır. Her sanat dalının kendine özgü ahenk elde etme araçlarının olduğunu söyleyen Cenab, edebiyattaki güzelliği uygun ahenk olarak görmektedir:

> "Sanat sahasında 'bedî'î' ve 'âhenkdâr' tabirleri müteradif gibidir. Rakstan mûsikîye kadar hiçbir güzel sanat âhenkten müstağni değildir. Tabii ki her güzel sanatın, ahenk temin etmek için kullandığı vasıtalar başkadır. Sanat eserlerindeki güzelliğin en önemli kaidesi olan 'âheng-i tenâsüb' muhtelif vasıflarda gerçekleştirilebilir." (Akay 1998: 204).

II. Meşrutiyet yıllarında ve Cumhuriyet'ten sonra da çeşitli sanatçılar ve eleştirmenler güzel/güzellik kavramları üzerinde düşüncelerini açıklamışlardır. Melih Cevdet, *Sosyalist Bir Dünya, Sevişmenin Güdüklüğü ve Yüceliği, Açık Pencere* ile *İmge Ormanları* adlı yapıtlarında güzel ve güzellik üzerinde düşüncelerini açıklamıştır. Güzelliğin yakalanan bir şey olduğuna inanan Melih Cevdet, güzelliği sanatçının yapıtını yazarken yarattığını belirtir: "Çünkü gerçekte, sanatçı, bildirisini kurarken güzelliği bulur, yoksa güzelliği herkesten daha iyi bildiği için değil. Güzellik, dolayısiyle yakalanan bir şeydir." (Anday 1975b: 315). 1994'te çıkan *İmge Ormanları* adlı kitabında da bu konuyu irdeleyen Anday, sanatçının güzellik peşinde olmadığını ve onu kendisinin yarattığını vurgular: "Çünkü

güzelliği aramak, onun bir yerlerde gizli olduğu inancını içerir. Oysa böyle 'saklanmış' bir güzellik yoktur, onu sanatçı yaratacaktır." (Anday 1994a: 269). Anday, *Açık Pencere* adlı yapıtında güzelliğin tek başına bulunmadığını söyler: "(...) güzellik, renk gibi, koku gibi, ağırlık gibi eşyaya bağlı bir özelliktir. Güzellik de tek başına bulunmaz, renk de, koku da, ağırlık da." (Anday 2008: 51) Anday'a göre, sanatta erek olarak güzellik dikkate alınsa da bu konuda bazı kuşkular söz konusudur: "Sanatın ereği güzellik yaratmaktır inancına katılmadığımı söyleyecek değilim; ama bu inanç, oldum olası sağlam görünmemiştir bana." (Anday 1975b: 314). Anday Herbert Read'in güzelliği sanatın amacı olarak niçin görmediğini şöyle açıklar: "H. Read'in, güzelliği sanatın amacı olarak görmediğini söylemesi, dayanağı ne olursa olsun, sanırım *güzellik* gibi göreli ve değişken bir kavramda, ölçü sağlamlığı bulamamasından olacaktır." (Anday 1975b: 315).

" (…) biz güzel-çirkin tartışmalarını ancak yaşayan sanatın üzerinde yapmalıyız." (Anday 2008: 52) diyen Melih Cevdet Anday, sanat eserinde güzelliğin tek başına bulunmadığını belirtir. Sanat eserindeki güzelliği görebilmek için yapılması gerekenleri şu şekilde sıralar: "Sanat güzelliğini tadabilmek için, elden geldiğince çok sanat yapıtı görmek, dinlemek, okumak, bunlar üzerinde düşünmek, bir daha görmek, bir daha düşünmek..." (Anday 1990: 128). Görüldüğü gibi Anday, sanat yapıtlarında güzelliğin durağan olmadığını ve onu kavrayabilmek için çalışmanın gerekliliğine vurgu yapar.

Güzellik ve estetik konusunda düşüncelerini belirten Melih Cevdet Anday, yazılarında sanatın önemli konuları arasında yer alan esinlenme, öykünme ve yozlaşma gibi konuları da ele almıştır. Esinlenme neredeyse her sanatçıda görülen bir durumdur. Özellikle genç sanatçılar sanata esinlenmeyle başlarlar. Olgunluk dönemlerinde yaşayan sanatçıların da zaman zaman esinlenmeyle karşı karşıya oldukları bilinmektedir. Kemal Özmen'e göre, sanatta esinlenme, etkilenme, tesir altında kalma biçiminde karşımıza çıkan durumlar sanatçılar arasında olması gereken olağan bir eylemdir. Çünkü sanatçı kendine yetmez:

> " (…)sanatta/edebiyatta, etkilenme doğaldır, normaldir; çünkü, sanatçının/ edebiyatçının en önemli özelliği kendine yetmezliğidir. Andre Gide, kendi kendine yeterli olduğunu söyleyen sanatçıyı, zekâsını rejime tabi tutmuş insana benzetir. Gerçekten de, tüm sanatçılar, bugüne kadar hep 'şahsi' kalsalardı, yani kendi içlerine

> kapanık kalsalardı sanatta bir arpa boyu yol alınmazdı. Irmağın, derelerin toplamı olduğu akıldan çıkarılmamalıdır. O halde, önemli olan 'etki'yi 'kendi dili'nde düşünmek, 'kendi dili'nde dönüştürmektir." (Özmen 2007: 15)

Sanat dünyasında öykünme ise esinlenmeye göre daha olumsuz görülür. Esinlenme daha çok sanatçılar arasında geçerken öykünme ise esinlenmeye göre daha büyük boyutta görülmektedir. Şöyle ki, öykünme hem sanatçılar arasında olabilir hem de uluslar arasında olmaktadır. Anday sanatta esinlenme konusunda şunları dile getirmektedir: "Eğer esinlenmenin vazgeçilemez bir gerekseme olduğu benimsenirse, sanatın gerekliliği de böylece ortaya çıkmış olur..." (Anday 1994a: 190). Görüldüğü gibi Anday, esinlenmeyi sanat için temel koşullardan biri olarak kabul etmektedir. Anday öykünmeyi ise iki şekilde algılamaktadır: ilk olarak öykünmeyi yansıtma kabul eder:

> " (...) şiir, yapılan, yaratılan bir şeydir, hep baştan, hep yeniden. Bu yeni dünya, duyguları, düşünceleri *taklitten* doğar. Öylesine içtendir ki bizim içtenlik dediğimiz, onun yanında yapaylıktan başka bir şey değildir. Peki, *taklit* ne için? Okuru yadırgatmamak, onu bildiği dünya ile avutmak için." (Anday 1994b: 323).

Anday'da öykünmenin ikinci anlamı ise ulusların kendilerini ya da diğer ulusları örnek almasıdır. Ulusların kendi kendilerine öykünmesini olumsuz olarak değerlendiren Anday, öykünme konusunda kendi kendimizi taklit etmeyi eleştirir. Kendine öykünmenin olumsuz örneği ona göre, Mısır'dır:

> "Gerçekten de, bizde taklit denince, hep yabancı olanın taklidi akla geliyor; oysa kendi kendimizin taklidi diye bir sorun vardır, ve bana soracak olursanız, yabancının taklidinden daha zararlıdır bir kültür için. Koca Mısır uygarlığı kendini taklit etmekten, dışarıya kapalı kalmaktan batmıştı." (Anday 1977:95)

1990'da yayımlanan *Sevişmenin Güdüklüğü ve Yüceliği* adlı kitabında ulusların sanatlarını yaşatabilmeleri için farklı kültürlerin sanatlarına gereksinimleri olduklarını güçlü bir biçimde vurgulayan Anday, uluslararsındaki öykünmeye olumlu bakmaktadır. Ona göre, Batı resmi öykünmeyle ortaya çıkmıştır. Öykünmeyi geri çeviren sanatın ise yozlaşacağına inanır: "(...) Ama Batı resmi için de öykünme söz konusudur, o da öykünmeden doğmuştur. Yabancı sanatlara öykünmeyen bir sanat yozlaşır, yok olmağa gider. Batı resmi ve sanatı çeşitli öykünmelerle, etkilerle bugünkü durumuna geldi." (Anday 1990: 142).

Dönemlerin değişmesiyle birlikte insanların dünyaya bakışlarında, sanat anlayışlarında değişiklikler olur. Zamana direnen, değişmek istemeyen sanat yaşayamaz. Sanattaki beğeniyi ve yozlaşmayı irdeleyen Anday, ilk önce Leonardo üzerinden şu örneği verir: "Leonardo, kendisinden sonra gelecek sanatın (Barok'un) nasıl, bir sanat olacağını, ayrıntılarına dek sezmiş, kestirmiş, fakat o yönde yapıtlar yaratmaya kalkmamıştı; çünkü çağının beğenisi buna elvermiyordu." (Anday 1992a: 114). Sözlerinin süreğinde sanat biçemleri, değişen beğenilere göre çağdan çağa yenilenir, diyen Anday, yozlaşmayı şu şekilde açıklar:

> "Yozlaşma, gerçek bir yenilik yerine, eski biçemlerin karmakarışık bir düzenle kullanılmasında gösterir kendini. Öyle bir oluşum ki, ona artık ne eski denebilir, ne yeni. Yok, yozlaşmayı, yabancı sanat biçemlerinin etkisi olarak tanımlamaya kalkarsak, çağına kapalı kalmamış toplumlarda bunu önlemenin olanağı yoktur. Örneğin, barok, Fransa'ya İtalya'dan gelmedir." (Anday 1992a: 114).

Anday bize geleneğe bağlı kalın diyen Batı'nın dünyanın her yerindeki sanatı taklit ettiğini belirtir: "Batılı sanatçı, dünyanın her yerindeki sanattan etkilenmiştir, hiç korkmadan. Bize ise yalnızca geleneğe bağlılığı salık vermiştir." (Anday 1990: 143). Bu sözleriyle Batılıların bize karşı iki yüzlü tutumlarını eleştiren Anday, bir sanatın nereden geldiğinin önemli olmadığını önemli olanın ise, o sanatta başarılan ve kabul ettirilen özgünlüğün olduğunu vurgular, sonra da Batı'da öykünme ile ortaya çıkan yapıtlara örnek verir:

> "Batılılar da sanatlarını yabancı kaynaklardan esinlenerek yaratmışlardır. Nitekim bugün bütün dünyada ünlü Rus balesinin temeli (Sayın Nadir Nadi'den geçende öğrendim) Çar Petro zamanında, Fransa'dan Petrograda getirilen bir öğretmenin kurduğu okulda atılmış. Ama yıllar sonra o bale Fransa turnesine gittiğinde, Fransızlar onu hayranlıkla alkışlamışlar. Kimse de kalkıp, 'Bizden aldılar,' dememiş." (Anday 2009a:305).

Anday bu görüşlerini 1975'te yayımlanan *Sosyalist Bir Dünya* adlı kitabında da yineler.[44] Melih Cevdet taklit yoluyla geleneksel sanatlardan kurtulup kendimize eğilmenin çağdaş yollarını Batı'dan öğrendiğimizi vurgular: "… biz kendimize eğilmenin çağdaş anlamını, taklit yollarından geçerek, Batı'dan öğrendik" (Anday 2009a:307). Türk tarihinde Ziya Gökalp'in yanlış bir çıkış yaptığını söyleyen Anday, Gökalp'in görüşlerinin Batı'daki

---

[44] "Geçen akşam televizyonda değerli yonutçumuz (heykelcimiz) Zühtü Müridoğlu ne güzel belirtti bunu Hıfzı Topuzla konuşurken, 'Batılıların bizi kendi taklitleri saymalarını yanlış buluyorum' dedi. Asıl onlar dört bir yandan alıyorlar da, her şeyin kaynağını kendilerinde bulmak hastalığından ötürü böyle konuşuyorlar." (Anday 1975b: 204).

gelişmelerin tersine sanatçılarımızı yanlış yollara ittiğini vurgular:

> "Ziya Gökalp yetişmiş, kültürün ulusallığı kavramı içinde, yöresel, geleneksel, ulusal olanın evrensel teknik ile birleşmesi gerektiği savını ortaya atmıştır ve bu sav sanatçılarımızı ya yaratıcılıktan uzaklaştırmış, ya da başka yanlış yollara itelemiştir." (Anday 1990: 142).

Yazının ilerleyen bölümlerinde Anday, Ziya Gökalp'in kültürü ve uygarlığı birbirinden ayırmasını eleştirir. Bizi bir ikilemde bıraktığını vurgular: "Ulusal olanla evrensel olanı, kültür ile uygarlığı birbirinden böyle kesenkes ayırmakla Ziya Gökalp, içinden bir türlü çıkamadığımız bir ikileme getirip bırakmıştır bizi." (Anday 1990: 144) Anday bu düşüncelerini söylerken *Sanat Çevresi* dergisinin nisan sayısında Prof. Dr. Süleyman Velioğlu'nun görüşlerinden de yararlanır.[45] Çünkü Velioğlu da Ziya Gökalp'in görüşlerine karşı çıkmaktadır.

Sanatta ulusallık, evrensellik de sanat üzerinde kafa yoranları ilgilendirmektedir. Anday'a göre bilimlerde olduğu gibi sanatlarda da amaç evrensellik olmalıdır. Çünkü ona göre, ulusallığa evrensellikten gidilir: "Ben derim ki, bilimlerde olduğu gibi sanatlarda da amaç evrensel ölçütlerdir. Bundan, ulusal kimliğimizi yitireceğimiz korkusuna kapılmak yanlıştır." (Anday 1990: 144). Anday, bu düşüncesinin nedenini şöyle açıklar: "Çünkü ulusallık, tarihsellik duruk kavramlar değildir, boyuna yorumlanır ve boyuna değişirler. Bunun da itici gücü yaratıcılıktır." (Anday 1990: 144). Anday'a göre, bir ulus evrensel oldukça ulusal olabilir. Bunun en somut örneği de Batılı toplumlardır: "Hatta bir toplum, kendi özelliğini evrensele vardıkça, vardığı ölçüde bulur. Ulusallığa evrensellikten varılır. Batılı toplumlar, uygarlıklarına da ulusallıklarına da yorumla ve yaratıcılıkla varmışlardır. Hiç korkmayalım." (Anday 1990: 144).

Anday sanatın evrenselliği üzerine *Çok Sesli Toplum* adlı kitabında da durur. Sanatın ulusal ya da halka dönük olması adı altında evrensellikten uzaklaştırılmasına karşı çıkar. Evrensel olma, ulusal olma ile halka yakın olmanın açıklamasını yapar. Bunların karıştırıldığını belirtir. Bu karışıklığı ortadan kaldıracak yolu gösterir:

---

[45] Prof. Dr. Süleyman Velioğlu, *Türkiye'deki Resim Sanatının Sorunlarına Bakış*, "Sanat Çevresi" sayı 102.Nisan 1987.

> “Bakıyorsunuz, biri minyatürü ulusal saydığı için figürlü, ışık-gölgeli resmi Batı öykünmeciliği diye yererken, öteki, yıllardan beri alıştığı soyut resmi bırakarak, halka dönmüş olmak için somut resme yöneliyor. İşte bu savlardaki ‘ulusal’ ve ‘halka dönük’ anlayışlarının sanattaki yerlerini saptamak bana çok güç görünmektedir. Öyle ki, ulusal gelenekçi ile halka dönükçü birbiriyle çatışır duruma geliyor. Oysa bu iki kavramın uyuşması gerekmez mi idi? Bu karışıklığın içinden çıkmak için ne yapmalı? Bana sorarsanız, sanat dışı açıklamalardan destek almayı bir yana atıp, sanatçıları çalışmalarında özgür bırakmalı. Çünkü bunlardan ne minyatür taklidi olanı ulusal, ne de Batı'dan alınma olanı halka dönüktür, ikisi de sanatımızın birer dönemidir, o kadar.” (Anday 2009: 124).

Anday sanatta ulusallığı ve evrenselliği irdelerken Dostoyevski gibi edebiyatçıları örnek olarak da verir. Evrensel-ulusal ayrımını yanlış bulan Anday, uygarlığa bir bütün olarak bakar. Romanın Rusya’da ortaya çıkmamasına karşın onu, Dostoyevski'nin yapıtlarıyla onu ulusallaştırmayı bildiğini söyler. Anday, bir yaratıcının evrensel olabildikçe ulusal olabileceğini vurgular: “Bir besteci, çağdaş uygarlığın müziğini kendi katkıları ile yeniden yaratırsa, hiç korkmayalım, ulusaldır o sanatçı.” (Anday 2001: 250). Sanatın evrenselliğine ve onun bir birikim olduğuna inanan Anday, kimi sanatçıların sanat dışındaki özelliklerinden ötürü dışlanmalarına karşı çıkar. Bu düşünceleriyle Anday, sanatın uluslar üstü olduğunu savunur. Bütün insanlığı tanımayan sanatçının toplumunu da tanıyamayacağını vurgular.

Melih Cevdet Anday, düşünce yazılarında bilim ve sanatın karşılaştırılmasına da birçok nedenle girer. Bu yazılarında bilimin özelliklerine ve bilimin insanlarının çalışma şekillerine ayrıntılı bir biçimde değinir. Bilimdeki gelişmeleri açıklar. Sanatla bilim ilişkisini irdeler. Bilim ve sanatın benzerliğini ve farklılığını Anday şu şekilde açıklamaktadır: “Sanat da bilim gibi birtakım gerçekleri ortaya çıkarabilir ne var ki yapıtına çalışırken sanatçının amacı yeni bir tat bulmaktır; bilimciyse yeni bir gerçek bulmak için uğraşır.” (Anday 2008: 233). Anday’ın bu sözlerinin dışında bilim adamı ile sanatçı arasında şu noktalarda da farklılıklar söz konusudur:

> “(...) bilimcinin gerçekliği açıklarken, öznel bir bakışla yol almaması, buna bağlı olarak da, gerçeklikteki nesnel ilişkilerin ve nedensel bağlantıların özüne ilişkin herhangi bir değişiklik yapmaması gerekmektedir. Sanatçı ise, yaşamı yoğun bir anlam bütünlüğü düzeyinde sergileyebilmek için, buradaki nesnel ilişkilerin ve nedensel bağlantıların özüne ilişkin değişiklikleri özgürce gerçekleştirme olanağına sahiptir. Sanatçı, yaşamın derininde yatanı, hem insanın ortak dünyasıyla bütünleşebilecek yoğun bir anlamlılık düzeyine yükseltmek hem de duyusal bir

> somutluk içinde canlandırabilmek için, gerçekliğin özünü ve biçimini değişikliğe uğratmaktadır." (Yetişken 2009: 36)

Anday hem bilimin hem de sanatın karşılık beklemeden yapıldığını açıklarken bilimin merak unsuruna dayandığını vurgular: "Çıkarsız düşüncenin en belirgin örnekleri sanat ile bilimdir. Bilimin 'yarar dışı' olduğunun söylenmesi de işte bundan ötürüdür. İnsanoğlunun sonsuz öğrenme, bilme merakından doğar o." (Anday 1977: 87). Anday, 2008'de yayımlanan *Açıklığa Doğru* adlı kitabında bu konuyu biraz daha açar. Sanatçıları ve biliminsanlarını güdüleyen unsurları şöyle açıklar:

> "Gerçekte bilimciler de sanatçılar da hem araçlarıyla hem de olaylarla oynuyorlar. Bu oyunu seviyorlar. Yeni bir kuramın bilimciye verdiği tat, yeni bir şiirin ozana verdiği tat gibi olmalı. Boyuna araştırmak, daha ilerisini bilinmeyeni yakalamaya çalışmak... İşte sanatçıyı da bilimciyi de iten güç budur." (Anday 2008: 235).

Anday bilimle sanatın gerçeklerinin kimi zaman birleştiğini savunur. Bu birleşmeyi de Rönesans sanatçıları üzerinden verir: "Rönesans ressamları insan vücudunu incelerken çağdaşları olan bilimcilerin davranışlarından ayırt edilemezler. Bugünkü ressamların doğa (tabiat) anlayışları da çağdaş bilimin doğa anlayışına benzetiliyor." (Anday 2008: 234). Anday başka yazılarında aynı tezi savunarak düşüncelerini bilimin sanatı da değiştirdiğini söyleyerek pekiştirir.[46] Tüm bu görüşlerine karşın Anday, sanatın bilimden yararlandığını; ancak sanatın bilimle açıklanamayacağını belirtir:

> "Bir sanatın belli bir çağdaki bilimsel buluşlardan, bilimlerin sanatlardaki sezgilerden etkilendiği gerçeği ne denli yadsınamaz olursa olsun, sanatlara temel olan ilk gene de bilimsel yöntem değildir. Bundan ötürü de, 'ilerleme' niteliği, bilimlere uygulandığı gibi uygulanamaz sanatlara." (Anday 1992a: 415).

Anday benzer düşünceleri 1977'de yayınlanan *Maddecilik ve Ülkücülük*[47] adlı yapıtında da ileri sürmüştür. Melih Cevdet, 1992'de yayımlanan *Yiten Söz* adlı yapıtında bilim ve sanatta

---

[46] "(...) bir sanat yapıtından hoşlanmak için bilim öğrenimi hiç de gerekli değildir, bunu biliyorum, neylersiniz ki, bilimlerdeki büyük değişiklikler, sanatları da etkilemektedir. Ya da şöyle diyelim, değişim çağlarında bilimlerle sanatlar arasında öyle bir koşutluk oluyor ki, bunlar birbirlerini etkiledikten başka insan yaşamını, kültürünü değişikliğe uğratıyorlar. Boşuna örnek getirmedim izlenimci ressamları 'anlamın anlamı' başlıklı yazımda, onların yıktıkları yatsıdıkları eski resim kuramlarını kuranlardan biri, Leonardo, fizik, optik, anatomi bilimlerinin verilerine göre çalışıyordu, o fiziğin temsilcisi Newton'du. Newton ile filosof Kant... Ama çağdaş mıydılar bunlar? Evet, o çağa isterseniz Newton Çağı diyelim." (Anday 1978:34).

[47] Melih Cevdet Anday, *Maddecilik ve Ülkücülük* , Sander Yayınları, ss.151-156, 1977b.

ilerleme olup olmayacağını tartışmaya açar. Homeros'tan başlayarak günümüze kadar yaşanan değişmeleri ele alır. Her ikisinin geçmişinin bulunduğu düşüncesine dikkat çeker:

> "Bir sanatın belli bir çağdaki bilimsel buluşlardan, bilimlerin sanatlardaki sezgilerden etkilendiği gerçeği ne denli yadsınamaz olursa olsun, sanatlara temel olan ilke gene de bilimsel yöntem değildir. Bundan ötürü de, 'ilerleme' niteliği, bilimlere uygulandığı gibi uygulanamaz sanatlara. Bugün hiçbir ozan Homeros gibi yazmıyor elbet, ama bu durum, hiç de Homeros'umuzu gözden düşürecek güçte değildir. O büyük ozan, bütün büyük ozanlar gibi, her çağda okunacaktır. Sezginin bilimsel buluşlardaki yeri de yadsınamayacağına göre, bu saygının eski bilim adamları için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Diyeceğim, bir geçmişi olmak, bilimler için de, sanatlar için de doğrudur." (Anday 1992a: 415)

Anday bilimle sanatın ortak noktasının imgelem olduğunu belirtir. Saint-John Perse'le Albert Einstein arasında geçen bir telefon konuşmasından yola çıkıp bu düşüncesini örnekleyerek açıklama yoluna gider: "Bilim öncesi ve bilim sonrası yaratıcılık imgeleme dayanır. Burada bilimle sanatın aynı şey olduğunu mu söylemek istiyorum? Hayır, bilim gözlemle ve deneyle gerçekleştirilir, bunun ardından da kanıtlama gelir." (Anday 1999: 85-86).

Sanatın halk için mi yoksa sanat için mi olacağı tartışması yüzyıllardır süren bir durumdur. Melih Cevdet neredeyse tüm düşünce kitaplarında sanat-halk ilişkisini irdelenmiştir. Sanatçı ve halk arasında da kuşkusuz bir ilişki söz konusudur. Bu nedenle Anday sanatçının kendi işinden ödün vermeden halka seslenmesi taraftarıdır. Sanat yaratısı bireysel olduğuna, sanat eğitiminin ise toplumsal olduğuna inanan Anday, sanatçının halkı küçümseyerek ona göre yapıt vermesi düşüncesine ve sanatta sınırlamaya karşı çıkar. Bir yapıtın hem halka hem de seçkinlere seslenmesini savunur. Melih Cevdet bu görüşlerini farklı tarihlerde yazdığı yapıtlarında yinelemiştir.[48] Anday, *Sosyalist Bir Dünya* adlı yapıtında sanatçının

[48] "Ben sanata, sanat çalışmalarına hiç bir siyasal sınırlama getirilmemesi gerektiği kanısındayım. Geniş halk kitlelerine yönelik sanat ve kültür çalışmalarına büyük ağırlık verilmeli, fakat bunun yanında seçkin aydınlara seslenecek sanat çalışmalarının da lüks sayılmaması gerektiği kanısındayım. Çünkü geniş halk topluluklarına yönelen sanat çalışmalarının, kültür çalışmalarını yeterli olması için bile yüksek düzeyde eğitim görmüş, sanat zevki çok incelmiş seçkin sanatçıların ve kültür adamlarının varlığına ihtiyaç vardır..." (Anday 1975b: 54) "Okumuş yazmış arkadaşlarımdan, anlayamadıkları bir şiir, bir resim, bir yonut (heykel) için, 'Bu nedir? Biz de anlamadıktan sonra bundan halk ne anlar?' sorusunu çok duymuşumdur; onun için konuya, okumuş yazmışların anlamakta güçlük çektikleri sanat yapıtlarından gireyim. 'Biz anlamadıktan sonra...' sözü, ister istemez, sanat yapıtlarının anlaşılma ölçüsünün, başta okur yazarlar olmak üzere, toplumumuzdaki mutlu bir azınlığın beğenisi olduğu savını içeriyor; halkın beğeni ölçüsü bundan aşağıdadır. Önce aydınlar anlayacak, aydınlar da

aydınlara seslenirken halka yönelmesinin ona bir saygının göstergesi olacağını şöyle açıklar:

> "Halk için diyerek, basit, sudan yapıtlar çıkarmak yerine, sanatçının bütün gücünü ortaya koyarak yarattığı en yetişkin, en incelmiş, en duyarlı aydınlara beğendireceği yapıtı halka götürmek, gerçekte halka saygı duymanın, en iyi yapıttan halkın da hoşlanacağına inanmanın kanıtı olur." (Anday 1975b: 55).

Anday'a göre, aydın ile halk arasındaki kalın duvarlar, engeller söz konusudur. Bu duvarlar yıkıldığında "sanat yapıtının gerçekte küçük bir zümre için değil, bütün insanlar için olduğu ortaya çıkacaktır." (Anday 1975b: 55). Melih Cevdet'e göre, halk ve aydın arasında sıkışan sanatçı üçüncü bir yol bulmalıdır:

> "Uzanmış Tahitili genç kadın resmini gören biri, 'Korku içinde bekleyişi ne güzel belirtmişsiniz' deyince, Gauguin, 'Konu o, ama ben yeşil, mor, turuncu uyumunu aradım o resimde' diye yanıtlamış adamı. Haklıdır haklı olmasına, ama yine de beğenilip beğenilmemeye bağlıdır bir sanat yapıtının yazgısı. Oysa bu durumda, sanatçının, sanatını halkın beğenisine göre de yapması çıkar yol olarak görünmüyor, seçkinlerin beğenisine göre de. Ne yapmalı? Başka bir ölçü bulabilir miyiz?" (Anday 1975b: 67).

Anday yazılarında halka yönelik basit oyunların yazılmasını doğru bulmaz. Sanatın seçkinlerin elinde olduğuna inanan Melih Cevdet, halka iyilik etmenin yolunun ona sanatı götürmek olduğunu vurgular: "(...) halk sanatsızdır, sanat ayrıcalıklı sınıfın buyrultusunda ve tekelindedir. Halka klasiklerden başlayarak bütün dünya tiyatrosu götürülmeli, onda güzel sanatlardan haz duyma alışkanlığı yaratılmalıdır." (Anday 2008a: 21).

Anday yazılarında işçi sınıfını savunan sanat anlayışına pek değinmemiştir. Proleter sanata bir yazısında değinen Anday, bu yazısında da proleter sanatın işçi sınıfına ne kazandırdığından çok onun tarihsel gelişimine değinir, Troçki'nin görüşlerine yer verir:

> "Diyelim 'proleter sanatı'nı arıyorsak, bu sanat, bakarsınız, proleter sınıfının ortaya çıkmasını beklemeden doğmuştur. Troçki'nin proleter sanatı olamayacağına ilişkin kanısının dayanağı, bu konuda tarihsel sıralamaya bel bağlamasıdır: Proleter sınıfının savaşımı bütün sınıfların ortadan kalkmasını sonuçlandıracağından, böyle bir sanata zaman kalmayacaktır onca." (Anday 2002b: 131)

---

anlamamışsa, çekiver kuyruğunu; ama aydınların anladığı, beğendiği bir yapıt, halka da ulaştırılabilir, ancak o zaman ulaştırılabilir. Böyle demek isterler." (Anday 1975b: 65-66).

Her ne kadar bir yapıtın halka seslenmesini istese de Anday, halkın anlamadığı, modern resmin, modern yonut (heykel)gibi sanatların da olabileceğini kabul eder. Sanat yapıtına halkın ve aydının bakışı arasında farkı Yahya Kemal üzerinden bir örnekle açıklar. Halkın aldığı tada baktığını belirtir:

> "Dahası, Yahya Kemal'in temelde yaptığı, geleneğe bağlı modern bir şiirdir. Bunu ise ancak o işin erbabı anlayabilir; halk bunu bilmez, üstelik bilmesine pek bir gerek de yoktur. Sanatın işçiliğine değil, tadına bakar o, bir ozanın ne söylediği ile ilgilenir, nasıl söylediği ile değil. Oysa ozan, nasıl söylediğinin anlaşılmasını ister, ne söylediğinin değil." (Anday 1975b: 67)

Aydınların da küçümsediği eserler olduğunu belirten Anday, aydınların küçük gördüğü halde halkın beğendiği büyük yapıtlara örnekler verir: "Aydınların küçük gördüğü, yerdiği iyi yapıtların halkça beğenildiği, tutulduğu çok görülmüştür. Sözgelişi Moliere'i, Racine küçümsemiştir de, halk alkışlamıştır." (Anday 1975b: 66). Anday ayrıca, sadece halkın değil, aydınların da anlamadığı yapıtların olduğunu vurgular: " (...) bütün bu güzel sanat yapıtları bizim içindir, bizim yetişmemizi, kendilerine ulaşmamızı bekliyorlar. Ama yalnızca bilisiz halk değil, aydın takımından sayılanların çoğu da varamamıştır o düzeye." (Anday 1992a: 225- 226).

Anday, halkın sanata yöneltilmesi konusunda kimi önerilerde de bulunur. Bu öneriler içerisinde yöneticilere büyük görevler düşmektedir. Bunlar içerisinde halka yönelik sanat eğitimi başta gelmektedir:

> "Halkı düşünen yöneticiler onun sadece karnının doymasına değil, sanat eğitimine de büyük önem vermelidirler, yoksa sanat denilen o zengin hazine yalnızca varlıklıların beğenisine yarar duruma düşer. Zamanla! 'halk anlamaz' lâfı ortaya çıkar ve birtakım insanlar bunu doğal görmeye başlarlar." (Anday 1977: 86-87).

Yöneticilerden sonra sanat halk ilişkisinde sanatçının rolüne de ayrıca değinen Anday, sanatçı-halk arasında olduğunu düşündüğü sorunun, kopukluğun çözümünü gösterir: " (...) ayrıcasız bütün insanlarımız söz gelişi tiyatro göreceklerdir, onların hakkıdır bu, resim sergilerine gideceklerdir, konserler dinleyeceklerdir. Bunlar yapılmadıkça sanatçı - halk ilişkisi sağlıklı bir çözüme ulaştırılamaz." (Anday 1977:87). Anday buna yanaşmayan sanatçının kendi başına kalacağını da sözlerine ekler.

Anday sanatçıların çizgilerini korumalarının gerekliliğine inanır. Bunun nedenini ise şu şekilde açıklar: “Eğer sanatçılar, yaratırken kendi düzeylerinden vazgeçip, ‘basit olsun ama herkes anlasın’ ilkesi uyarınca davransalardı, bizi başyapıtlardan yoksun bırakmış olurlardı.” (Anday 1992a: 226). Görüldüğü gibi Anday, iyi yapıttan vaz geçmez ve halktan çaba ister: “… neden bu yüce yapıtların tadına varmak için çaba harcamayalım! Keşke bilgimiz yetse, okumaya vaktimiz olsa da felsefenin de tadını tadabilsek!” (Anday 1992a: 225- 226).

Halk ve sanat konusunda Anday, yukarıda da açıklandığı gibi bir uzlaşı anlayışına sahiptir. Burada iş sanatçıya düşmektedir. Sanatçı yaratacağı yapıtta her iki kesimi de dikkate alacak yollar bulmalıdır.

Sanat-devlet ilişkisi hep tartışmalı bir konu olmuştur. Devleti yönetenlerin sansüre başvurarak özgür olması gereken sanatı, etki altına almaları Türk tarihte çokça yaşanan bir durumdur. Anday siyasilerin sanata müdahale etmelerine karşı çıkar. Gelişmiş ülkelerden örnekler verir: “Gerçeği aranırsa durmuş oturmuş toplumlarda, bütün kültürü ile uluslaşmış ülkelerde, hükümetler müziğe karışmaya kalkmazlar.” (Anday 2008:120) diyen Anday, yazısının ilerleyen bölümlerinde eğer siyasetçiler sanata karışmak istiyorlarsa parti programlarına sanatı da almalılar düşüncesini savunur. Anday, siyasilerin bireysel olarak sanatla uğraşmalarına karşı çıkmazken politikaya sanatı karıştırmalarına ise karşı çıkar: “O zaman parti programlarında sanat eleştirilerinin yer alması gerekir. (…) başarılı ya da başarısız, devlet ve siyasa adamları sanatlarla uğraşsınlar, fakat onu politikaları ile karıştırmasınlar.” (Anday 2008:120). Anday bir başka yazısında da “Devlet, siyasa adamları müziğe yol göstermeye kalkarlarsa, sanatları da yönetimleri altına alıyorlar demektir.” (Anday 2012: 120) diyerek sanatta siyasilere karşı olduğunu net bir biçimde ortaya koyar. Anday, 1975’te çıkan *Sosyalist Bir Dünya* adlı yapıtında yer alan “Seçkinler ve Halk” başlıklı yazısında devlet, devlet adamı ve sanatçı ilişkisini ayrıntılı olarak ele alır. Devletin ozanı yönlendiremeyeceğini savunan Anday, devlet adamı ile sanatçıyı işlevleri bakımından karşılaştırır. Devlet adamlarının bilmedikleri konularda konuşmalarını eleştirir:

> “Durumun garipliği şuradadır ki, devlet adamı, toplumunun yarını için çalıştığını söylerken, sanatçıdan sadece ve sadece o günün gereklerine ve gereksemelerine göre iş ister, üstelik de bunu sadece ve sadece kendi beğenisine göre ister. Oysa, en geniş

> anlamı ile, sanatçı da, toplumunun yarınki beğenisini oluşturmak, yaratmak ardındadır. Bir ülkenin uygarlığı, ona sanatların ve bilimlerin katkısı olmadan kültür durumuna geçemez; kültür ise bir birikimdir, çeşitli anlayışlar ve görüşlerle oluşan bu kültür, ulusal yaşamın gelişerek sürmesini sağlayacaktır ve bunu, bütün yetkilerin kendisinde bulunduğu sanısı içinde olan devlet adamı saptayamaz. Sanatçının özgürlüğü sorunu da işte buradan doğmaktadır. Devlet adamı, şu ya da bu sanat biçiminden, çeşidinden hoşlanabilir; ama o, diyelim bütün ciddiyetiyle, yozlaşmış bir müziğin konserine gitti diye, sadece o tür müziğin devlet müziği olabileceğini anlatmaya, dahası kesinleştirmeye kalktı mı, sanat alanında tek sözcü durumunu alır. Oysa, kendi işlerinde yanlışlara düşmeyen bir devlet adamı bugüne değin görülmediğine göre, nasıl olur da o, bilmediği bir alanda kesenkes bir tutumu benimser! " (Anday 1975b: 52-53).

Bu düşünceleri dile getiren Anday, şu tümcelerinde olduğu gibi "Elbette kendi maddî olanaklarımızla sınırlı olmak kaydı ile, sanat çalışmalarına büyük önem verilmeli, en az spora verildiği kadar önem verilmeli kanısındayız." (Anday 1975b: 54) diyerek devletin sanata destek vermesini de istemektedir. Çünkü, ona göre; "Türkiye'de ne yüksek düzeyde eğitilmiş ve zevkleri incelmiş sınırlı bir zümreye yönelik sanat ve kültür çalışmaları, ne de geniş halk topluluklarına yönelmiş sanat ve kültür çalışmaları yeterlidir." (Anday 1975b: 54). Anday, devlet sanat ilişkisinde devletin yapacağı iki unsuru öne çıkarmaktadır: bunlardan birincisi sanatçıyı özgür bırakmalıdır. Diğeri ise devlet halkına sanat eğitimi vermelidir.

Sanatta gerçeklik de üzerinde durulması gereken konular arasında yer alır. Sanat yapıtının gerçekçi değil, gerçek olmasının gerekliliğine inanan Anday, hayatın içinde olan bir sanatı savunur. Sanat yapıtının özelliklerini sıralarken onda gerçekçiliği ön plana çıkaran Melih Cevdet, sanatta gözle gördüğümüz, dokunduğumuz gerçekçiliği ısrarla ön plana çıkarır:

> " (...) Yaşam gibi birçok gizi vardır çünkü onun da, bir nesne gibi durur karşımızda ama gene bir nesne gibi yanıltır, şaşırtır bizi, bir ya da birçok yaratılmış kişinin ağzından açıklar kendisini, ancak yaşamdaki insan gibi aldatır kimi zaman ya da doğru söylediğini sandığı anda uydurur, saçmalar. Gerçek olmalıdır derken bütün açıklığı ve kapalılığıyla, demek istiyorum." (Anday 2009a:274)

Sanatta; yapıtın kendisi, sanatçının yaratıcı etkinliği, alımlayıcı ya da değerlendirici ile dördüncü olarak bunların temeli olan gerçeğin olduğunu belirten Yetişken, sanat yapıtındaki gerçeğin yerini şöyle vurgular: "Gerçeklik söz konusu olduğunda, gerek sanatçının yaratıcı etkinliği, gerek sanat yapıtı, gerekse yapıtla ilgili alımlama ve

değerlendirme etkinlikleri, gerçekliğe sayısız bağlarla bağlanmakta ve gerçekliğin birer öğesi olarak var olmaktadırlar.” (Yetişken 2009: 34).

Gerçekçiliğe sanatçı açısından da yaklaşan Anday, sanatta kurmaca, kurgulama ve imgelem gibi unsurların önemli olmakla birlikte sanatçının ortaya koyduğu yapıtıyla gerçeğe ulaştığını vurgular. Hiçbir yazar, hiçbir şey uyduramaz, diyen Anday, sanatçının eninde sonunda gerçeklikle biten bir savaşım verdiğini şöyle belirtir: “Gerçek demek gerçeği taklit etmek demek değildir. Düşünün, uydurun, varacağınız yer gene gerçektir. Hatta şunu da söyleyeyim, siz uzaklaştım dediğinizde daha çok varmışsınızdır gerçeğe.” (Anday 1990: 125).

Anday sanatçının düşlediğini yansıttığını, sanatın ise bir tasarım olduğunu vurgular: “sanatçı bize yüreğinden kopardığı bir armağan vermez, düşlediği yapıtın düşüncesini verir. Bu açıdan bakıldığında bütün sanat bölümleri birer tasarımdır, ama sanatsal biçimleriyle yansırlar.” (Anday 1994a: 34).

İnsanların dünyaya bakış açıları, edindikleri kültürler ya da eğitimleri sanata bakışlarını da derinden etkilemektedir. Öyle ki bu durum kültürler, halklar arasında farklı sanat ve sanat anlayışları yaratmıştır. Anday, sanat üzerine düşüncelerini açıklarken Doğu ve Batı’yı ağırlık olarak klasik, mimari ve resim gibi konular üzerinden karşılaştırır. Batılıların çok çalışarak bir sonuca gittiklerini Doğuluların ise hep bir tartışma içinde kaldıklarını söyler. Anday, Batı sanatında Apollon[49]- Dionissos[50] karşıtlığıyla bir dengenin bulunduğunu Doğu

---

[49] Zeus ile Leto’nun oğlu Apollon, aklı, dengeyi, düzeni sembolize eder. Mitolojideki anlamı ve açıklaması şöyledir: “Delos’ta doğar, kuğular onu Uzak Kuzey’e götürüler. Bir yıl sonra Yunanistan’a, Delphoi’ye döner, orada eski bir tapnağı koruyan ve bölgeye korku salan yılan Python’la karşılaşır. Apollon yılanı öldürür, tapınağa el koyar. Bu öldürme günahından arınmak için yılana Pythia oyunlarını vakfeder. Sürülerin koruyucusu Apollon, Hermes’e onun icadı olan lir karşılığında hayvan verir. Müz korolarını yönetir. Müzik ve şiiri düzenler. Apollon çok sayıda Nymphe’nin ve ölümlünün yüreğinde aşk uyandıran sakin ve ahenkli bir görüntüyle belirtilir. Ama o, bir yandan da acımasızca vuran savaşçı bir tanrıdır. Salgın hastalıklar gönderir; salgınları önlemek de kendi elindedir ya da tedaviyi oğlu tıp tanrısı Asklepios’a bırakır. Kehanet tanrısıdır; insanlar geleceklerini öğrenmek, günahlarından arınmak ya da güzel öğütler almak için onun Delphoi’deki tapınağına başvururlar. (Estin ve Laporte 2005:104).

[50] Kaotik ve yıkıcı gücün sembolü olan Dionysos’un özellikler şunlardır: “Zeus ile Semele’nin oğlu Dionysos, Hera’nın kini uzun süre yakasını bırakmadığı için oğlağa dönüşerek gizemli Nysa ülkesinde yaşamak zorunda kalır. Sonra üzümü, şarabı ve de sarhoşluğu keşfeder. Bu durum onun, gezgin ve sözü geçen biri olarak, ülkeden ülkeye gitmesine neden olur.

sanatında ise bir dengenin bulunmadığını klasik kavramı üzerinden şöyle açıklar:

> "Batı geleneğinde bir sanatçı, ne denli içerse içsin, sonunda ayılıp Apollon'un dileklerini ansır, diyalektik bir süreç içinde, coşkusunu bir biçime sokma gereğini duyar, kendisini bu uğurda yorucu bir çalışmaya verir, ustalaşmak için eski yapıtları örnek alır. İşte klasik bu demektir. Doğu geleneğinde (sözgelişi bizde), 'klasik'in hep tartışma konusu olması 'vardır-yoktur' çekişmesi, Apollon-Dionissos diyalektiğinin eksikliğinden olsa gerektir. Batı yazınında, sanatında, klasik ile romantiğin birbirini izlemesi rastlantı değildir." (Anday 2002a:98).

Gerçeküstücülük akımının ünlü ozanlarından biri, Robert Desnos, bir şiirinde[51] bu iki tanrıyı yan yana yürütür diyen Anday; "Bacchus-Apollon ikilisinin, zaman - uzay ikilisi ile bir araya getirilmesi, bize yepyeni bir düşün çevreni (ufku) açmaktadır." (Anday 2002a:98). der ve sözlerinin nedenini şu şekilde açıklar: "Çünkü zaman ve uzay kategorileri de birbirinden ayrı olarak ele alınamaz. Var olmanın ya da var etmenin ilk koşuludur bu. Bir ulusa tarih ile coğrafya bunun için gereklidir. Ölüm ile ölümsüzlük, bu yüzden kafamızı yormaktadır." (Anday 2002a:98). Batı sanatındaki durumu bu şekilde özetleyen Anday, Doğu geleneğinde Cemşid[52] düşüncesinin geçilemediğini, onun karşısına usu savunan bir şeyin çıkarılamadığını belirtir: "Doğu geleneğinde ise, Cemşid'in karşısına 'us'un

---

Maceraları tanrılarınkinden çok kahramanların maceralarına benzer. Bitki büyütme tanrısı Dionysos Ölüler Ülkesi ile de bağlantılıdır, bu nedenle zaman zaman yılan biçimine girer. Onun onuruna yapılan Anthesteria bayramları aynı zamanda ölülerin de bayramlarıdır. O esnada, sitede çoğalma gücünü yeniden canlandırmak için, yüksek dereceli bir memurun eşi ve rahibe olan Atinalı bir güzel ile birleşir. Kendisinin yönlendirdiği şenlikli bağbozumu bayramları belki tiyatroyu da meydana getirmiştir. Ne var ki, Dionysos kültünün bir bölümü geceleri gizli dernekler içinde gerçekleştirilir. Katılanlar transa girmek için birtakım uyuşturucular alırlar. Tanrının bedenini temsil ediyor denerek çiğ et yenir. Bu acayip külte kadınlar ve köleler de kabul edilir." (Estin ve Laporte 2005:105).

[51] "Marchant ensemble, en compagnons
Voici Bacchus et Apollon
Le temps est court, Pespace est long" (Anday 2002a:98).

[52] Dursun Ali Tökel, Cemşid hakkında şu söylentileri dile getirir: "İran'ın mitolojik şahlarındandır. Bir gün, başına muazzam bir tac takarak büyük bir tahta oturuyor. O günü Nevruz adıyla bayram günü ilan ediyorlar. Bir rivayete göre şarab'ın mucidi Cemşid'di. Sarayda sürekli baş ağrısından şikayet eden, -başka rivayette de Cem'in kendisine kızarak öldürmek için üzüm sularının biriktirildiği depoya atılmış- bir cariye varmış. Cariye bu zehirli suyu içerek ölmeye karar vermiş ve içmiş. Tabi içer içmez de uykuya dalmış. Uyandığında ne başı ağrıyormuş ne de üzerinde bir ağırlık görmüş. Aksine şen, mutlu ve huzurluymuş. Durumu Cem'e iletmişler ve böylece şarap bulunmuş. Şarabın mucidinin Cem olduğunun söylenmesine rağmen Şehname'de böyle bir anlatı yoktur. Yine Cemşid'e nisbet edilen sihirli bir alet de vardı ki adına Câm-ı Cihan-nümâ denirdi. İnanışa göre, bakıldığında dünyanın dört bir tarafı bu aletten görülebilirdi. Rivayete göre bu kadeh, temsilî yedi madenden yapılmıştır. Divan edebiyatında Câm-ı kîtî-nümâ adıyla da anılır. Cem kelimesi; Hüdhüd, Âsaf, mûr kelimeleriyle beraber kullanıldığında *Süleyman Peygamber* kastedilmiş olurdu." (Tökel 2011: 150).

göstergesi olan bir tanrı çıkarılmamıştır; bu yüzden orada ozan içer kendinden geçer, belki de yok olmak, tanrıya ermek ister(...) " (Anday 2002a:98). Melih Cevdet sözlerinin devamında Doğu'da klasiğin olmadığını ve niçin klasik aranmaması gerektiğini şöyle açıklar: "Belki de yok olanı aramak, anlatmaktır Doğu geleneğinde sanatın ereği. Böyle olduğu için de, Batı'daki anlamda bir 'klasik' aramak olanaksızdır orada. Bana sorarsanız, yalnızca Dionissos'la ozan olunamaz." (Anday 2002a:98).

Anday, 1977'de yayınlanan *Maddecilik ve Ülkücülük* adlı kitabında Doğu ve Batı sanatlarının kaynakları arasındaki farklılıklara dikkat çeker. Batının doğayla kendini yenilediğini açıklarken Doğu'nun ise tam tersine doğadan kaçıp mistiklere sığındığını vurgular: "Batı gene doğaya yönelirken, doğanın özünü araştırırken bu aşamaya gelmişti; Doğu ise doğadan kaçarak, mistiklerle. Bu bakımdan mistik inanışlara bağlı geri kalmış toplumlar için doğaya öykünen resim ilerici bir görev görmüş oluyordu." (Anday 1977: 219).

Doğu ve Batı'yı mimariye bakışları yönünden de karşılaştıran Anday, bizde yeni camiler yapılırken eskilerin taklit edildiğini belirtir. Batılıların ise kiliselerini yaparken yeni biçimler aradığını vurgular:

> " (...) yeni yapılan camilere bakın, iki ya da dört yarım kubbe üstüne bir büyük kubbe oturtmayı ya dinin buyruğu sanıyorlar, ya da cami başka türlü olmaz diye düşünüyorlar. Niçin yeni biçimler aramıyorlar, bir türlü anlamıyorum. Oysa Avrupa'da yapılan yeni kiliselerde yeni biçimler deniyorlar hep. 'Onlar gâvur' deyip geçelim mi? (Anday 1977b. 93)

Anday, Doğu ile Batı dünyasını resme yaklaşımları bakımından da karşılaştırır. Leonardo'nun *Son Akşam Yemeği* tablosundan yola çıkan Anday, bu tabloyu açıkladıktan sonra Rönesans döneminde bile dinsel düşüncelerin sürdüğünü şu şekilde belirtir: "Demek yeni çağın ilk habercileri olan Rönesans ressamları böylesine eski ve dinsel konuları işlemekten hiç de çekinmemişlerdir." (Anday 1992a: 362). Bu sözlerinden sonra Doğu'nun resim algısını irdeleyen Anday, 1992'de yayımladığı *Yiten Söz* adlı kitabında yer alan "Bize gelince... Bırakın dinsel konuları, İslamiyet resim yapmayı yasak etmişti. Onun için minyatürlerdeki figürlerin tümü süsleyici bir görev yüklenmişlerdir, yaşamazlar." (Anday 1992a: 362) sözleriyle Doğu dünyasında resmin yasaklandığını vurgular.

Doğu-Batı sanatlarını karşılaştıran Anday, Türk sanat tarihine de değinerek bu alanda yapılması gerekenleri sıralar. Anadolu sanatının Hititlerden bu yana sahiplenilmesini ister: "Bu beş bin yıllık gelenek içinde Anadolu sanatının yerini saptamak bize düşmelidir." (Anday 2009b:171). Anday bu düşüncesinin nedenini "Türk sanatını kendi başına ele almak hem olanaksız, hem tutarsız bir iş olmak gerekir. Hitit'ten günümüze değin bütün uygarlık tabakalarını birbirleri üzerindeki etki izlerini belirterek ortaya çıkarmak günümüzü anlamanın yoludur." (Anday 2009b:171) sözleriyle belirtir.

2.2.1. Sanatçı

Anday düzyazılarında sanatçıyı da gözardı etmemiştir. Sanatçının tarihsel olarak geçirdiği değişimi, özellikle Rönesans ve Romantizm sonrasında, ve toplumların sanatçıya bakışındaki farklılığını konu edinen Anday, sanatçının yaşamı, bohemliği ve yaratıcılığı üzerinde titizlikle durur. Sanatçıyla bilimadamının karşılaştırmasını yapar.

Yeteneğin ve yaratıcılığın göstergesi olarak ortaya çıkan sanat, insanda estetik duygu ve heyecan yaratma işidir. Sanatçı yaşamını Güzel Sanatlardan birine adayan kişidir. Emek, sabır, yetenek ve yaratıcılık sanatçıda birlikte görülür. Sanatçının tanımı sanatın tanımında olduğu gibi sayıca çoktur ve tanımlayanlara, çağlara, sanat anlayışlarına göre farklı sanatçı tanımları yapılmıştır. Berna Moran sanatçıyı tanımlarken onun ayırt edici özelliklerini de belirtir:

> "Sanatçı içindeki heyecanları ve duyguları ifade etmek ihtiyacını şiddetle duyar. Âdeta bunlardan kurtulması lâzımdır. Önüne geçilmez bir itiyle 'yaratma' eylemine girişir ve duygularını eserinde dile getirince rahatlar. Derinliği ve duyarlılığı ile esrarengiz bir kuvvete sahip (olan sanatkâr), dahî dediğimiz âdeta tanrısal bir varlıktır." (Moran 1983: 83).

Melih Cevdet Anday uzun yıllar boyunca sanat, sanatçı üzerine düşüncelerini açıkladığı için farklı zamanlarda sanatçıyı birçok kez tanımlamıştır.[53] Melih Cevdet'in sanatçı tanımlarına geçmeden önce *Sosyalist Bir Dünya* adlı kitabında yer alan "Sanatçıyı Tanımak"

---

[53] Anday'ın sanatçı tanımları ise şunlardır: "Biz sanatçıyı tatlar ardında koşan bir düş adamı diye tanımlarız." (Anday 2008: 233). "(…) sanatkâr ne geçmişin ne de bilmediğimiz uzak geleceğin adamı değil, kendini bağlarından, ölü hücrelerinden, pisliklerinden kurtarıp tertemiz kalmaya uğraşan çağımızın adamdır." (Anday 2008: 52).

başlığını taşıyan yazısına değinmek gerekir. Bu yazısında sanatçıyı tanımak sadece onun yaşam öyküsünü bilmekle çözülmez derken diğer yandan da sanatçıyı tanımanın güçlüğüne işarete eder. Bu güçlüğü yenmek için sanat akımlarından yola çıkıldığını belirtir: "Daha çok sanat akımları, tarihsel dönemler, belli başlı sanat okulları yardımımıza gelir bu konuda. Bir müzikçi için romantik, bir ressam için izlenimci demekle, onları belli bir tarihsel dönem ya da akım içine oturtuyor, böylece de o tarihsel dönem ya da akımın düşünce ve özelliğini onlarda canlandırıyoruz." (Anday 1974: 100). Anday sözlerinin devamında akımların sanatçıyı tanımada yeterli olmadığını vurgular. Akımlarla sanatçıların yapıtları arasında her zaman örtüşen bir durumun olamayacağını söylerken Goethe'den de alıntı yapar:

> "Goethe, klasik ve romantik üzerine yazdığı çok ilginç yazısında bunu önemle belirtir. Ama şunu söylemek gene de yerinde olacak ki, belli bir tarihsel dönem ve akım içinde ele alınan bir sanatçıda, kendisinin diyebileceğimiz düşüncelerle çağının anlayış ve inanışları birbirine karışmış bir durumdadır, giderek hangisinin hangisini oluşturduğu bile söylenemez kolay kolay." (Anday 1974: 100)

Anday, sanatçıyı tanımlarken farklı özelliklerine gönderme yapar. Bu tanımlarından birinde, "Belli bir sanatın yaratıcısı olmak, o sanata özgü gereçleri kullanabilmek demektir." (Anday 2002a: 134) diyerek sanatçının malzemesine dikkat çekerken bir başka sanatçı tanımı ise şöyledir: "… sanatkâr, payına düşen belli bir işi güzel yapan adam demektir." (Anday 2008: 51). Anday'ın üçüncü tanımı toplumdaki sanatçı algısıyla yakından ilgilidir. Sanatçının yaratımına değer biçmek zordur diyen Anday, sanatçının işsiz, boş gezen biri olarak algılandığını belirtir:

> "Bir ozan bir şiirini başka bir malla takas edemez. Dahası, bir şiirin kaç iş gününde ortaya çıktığı kesin olarak söylenememektedir. Bu yüzden de bu tür üretimlere değer biçmek zorlaşmakta ve yaratıcı, "işsiz güçsüzler" takımından sayılmaktadır. Düş ardında koşan, boş gezenin boş kalfası." (Anday 1994b: 126)

Anday, sanatçıyı tanımlarken sanatçının görevini de anımsatır: "Sorumlu sanatçı çevresinden aldıklarını inceden inceye ayıklamak, seçmek, atılan bütün tohumların boy verdiği bakımsız bir toprak olmaktan kendisini kurtarmak zorundadır." (Anday 1961: 52). Sanatçı da, tıpkı öteki insanlar gibi, duygularını, düşüncelerini çevresinden edinir, diyen Anday, sanatçının diğer insanlardan farkını şu şekilde açıklar: "Onun ayırdedici özelliği bu duyguları, düşünceleri yazması, yaymasıdır." (Anday 1961: 52).

Sanatçının ölümsüzlüğü genellikle tartışılan bir konu olmuştur. Suut Kemal Yetkin, *Edebiyat Üzerine Denemeler* adlı kitabında sanatçının yaşamın unutulmaz anlarını yakaladığını ve yarattığı yapıtıyla ölümsüz olduğunu belirtir:

> "Sanatçı, yaşamın unutulmaz biricik anlarını yok olup gitmekten kurtarmak için onları eserleri ile yaşatmaya çalışır. *Monna Lisa*, Leonardo'nun fırçasından çıktığı günden beri, o büyüleyen gülümseyişiyle bize bakıp durmuyor mu? Ya Franz Hals'ın o tasasız *Çingene kızı*? … Son fırçanın sürülüşü, ya da sayfaya son noktanın konuluşu ile yaşamaya başlayan sanat eseri, bu kez yaratıcısını ölmezliğe yüceltiyor." (Yetkin 2007:181).

Anday, Suut Kemal Yetkin'den farklı olarak sanatçıdan çok sanatın ölmezliği üzerinde durur. Melih Cevdet bu düşüncelerini Güzin Dino'ya Nazım Hikmet'i anlatan bir oyunu izlerken şu şekilde anlatır:

> "İşte bir ozan, o gün dünyanın bir ucunda, ülkemizi böyle tanıttı, Türkü böyle yaşattı. Bir devletin milyonlar harcayarak başaramayacağı bir işti bu. Alkışlar sürüp giderken Güzin Dino kulağıma, 'Nâzım sağ olup da görmeliydi, ölüme kızıyorum' deyince, 'Sanatçı her insan gibi ölümlüdür, ölümsüz olan sanattır' diye yanıtladım onu." (Anday 2002b: 34)

Sanatçıların yaşadığı en büyük sorunlardan biri de anlaşılıp anlaşılmamadır. Tarihin sayfaların çevrildiğinde birçok sanatçının döneminde tanınmadığı, anlaşılmadığı görülmektedir. Anday bu konuya değinir ve şu açıklamayı yapar: "Bugün bir düşünürün, bir yazarın, bir sanatçının karşı karşıya bulunduğu en önemli sorun, seslendiği kitle ile ilişki kurup kuramaması sorunudur." (Anday 1977:152). Bir toplumun yeni düşünceler, yeni anlayışlarla ilişkisine dikkat çeken Anday, toplumların yapısına göre sanatçının değerinin değiştiğini de belirtir: "Duruk toplumlarda yarına kalmak daha kolaydır; Duruk olmayan toplumlarda yaratıcının kaderi tam olarak kendi elindedir denemez." (Anday 2009a:157)

Sanatçıların yaşadığı olumsuzluklardan biri de yapıtlarının gerisinde kalmalarıdır. Anday sanatçıların yaşadığı bu ilginç durumu da dile getirir: "Shakespeare yarattığı kişilerden çok daha ünlüdür, ama Cervantes, ne olsa Don Quijote'un gölgesinde kalmıştır biraz." (Anday 1994a: 333).

Sanatçının amacının ne olduğu niçin yarattığı tarih boyunca hep merak konusu olmuştur. Güzel Sanatların herhangi bir dalında yapıt veren sanatçılar, farklı amaçlarla sanatçı

kimliklerini açığa çıkarırlar. Sanatçının ereğini sorgulayan Anday, sanatçıların yaratma nedenlerini şöyle açıklamaya çalışır:

> "Kendisine halkın beğenisini ölçü alanlar olduğu gibi, seçkinlerin beğenisini yeğleyenler de vardır. Ya da kimi sanatçı ikisini de kollamak ister. Bunlara karışmayız…Bu bakımdan, denebilir ki, kimi sanatçı ne halk için, ne de seçkinler için yaratır; belki zaman zaman onları da kavrayan, fakat tümden ileriye dönük bir yapı kurmaya bakar." (Anday 1975b: 68).

Anday, 1999'da yayımlanan *Geçmişin Geleceği* adlı kitabında da bu konuya değinir. Sanatçı niçin yazar ya da yaratır? Sorusunu irdeleyen Anday, sanatçının okur için yazmadığını belirttikten sonra şu açıklamayı yapar: "... uğraşı içinde kendi kendine yarışma durumundadır o, kendisini aşma durumundadır. Çağına uymak için zorunludur bu." (Anday 1999: 15) sözleriyle sanatçının yaratma nedenine açıklık getirir. Anday, sözlerinin devamında yaratmanın yenileşmeyle bağlantısını kurar: "Böyle olmasaydı, yeniden sanat yaratmanın, yeniden felsefe, bilim yapmanın hiç gereği kalmazdı, eskileri ile yetinir giderdik. Oysa bu alanların gitgide artan bir hızla korkunç bir yenileşmenin içinde bulunduğunu görüyor, biliyoruz(…) " (Anday 1999: 15).

Sanatçının özgürlüğü tarihin her döneminde gündemde olmuştur. Sanatçılar yeteneklerini kullanarak özgürce yapıtlarını verme peşindedirler. Bu konuya dikkat çeken Anday, bilim adamlarıyla ilişki kurarak sanatçının özgürlüğünü savunur: "Sanatçıya, istediği çalışma yöntemi, seçtiği tutum bakımından da özgürlük gerekir. Bilim adamlarına gösterilen saygı bu değil midir?" (Anday 1975b: 69) diyen Anday, Türk toplumunda sanatçının bütünüyle özgür olmasından korkulduğunu vurgular. Bu düşüncenin de sanatçıyı olumsuz etkilediğini belirtir:

> "Demek dizginlemek gerektiği düşüncesine öylesine alışmışız ki, sanatçının özgürlüğü savunulurken bile 'Yoksa çok mu ileri gittik?' diye korkmaktan kendimizi alamıyoruz, 'Sanatçı istediğini yapsın?' diyemiyoruz bir türlü; böyle davranmakla bunca yüceltilen, sayılan, sevilen sanat gibi bir uğraşın işçisini beygir, öküz, eşek benzeri bir duruma düşürdüğümüzdü anlayamıyoruz; başı boş bırakılırsa saldıracak, yıkacak gibi geliyor bize sanatçı." (Anday 1977b:151).

Sanatçı özgürlüğünün peşinde olsa da sonuç olarak bir toplum içinde yaşar. Kendisi istemese de onu çevreleyen birden çok unsur söz konusudur. Anday'a göre sanatçının yolunu ve yönünü belirleyen unsurlar şunlardır: "Sanatçı, okurlardan, sanatçılardan,

eleştirmenlerden kurulu bir sanat çevresinin etkisi altındadır. Dahası, türlü uğraşlardaki insanları etkileyen toplumsal, siyasal sorunlar, onu da oluşturur, onun da yönünü çizer…” (Anday 1977b:152).

Sanatçının toplum içindeki konumu yüz yıllar boyunca sürekli tartışma konusu olmuştur. Kimi çağlarda geri plana itilen sanatçı kimi çağlarda ise el üstünde tutulmuştur. Antik Yunan’da sanatçı zanaatkar kadar değerli görülmemiştir. Bunun nedenleri arasında Platon’un[54] sanatçıya bakış açısı önde gelir. Rönesans’la birlikte değerli duruma gelen sanatçının tarihsel dönemlerini Melih Cevdet yazılarında konu edinmiştir.

Sanatın ve felsefenin beşiği durumunda olan eski Yunan’da sanatçının sosyal konumu sınırlı ve yasalar karşında haklarının yarısına sahiptir. Platon’un sanatçıya olumsuz bakışının dışında antikitenin ekonomik, siyasal yapısı da sanatçıya değersiz gözüyle bakılmasını doğurmuştur. Kris ve Kurz, *Sanatçı İmgesinin Oluşumu* adlı ortak kitaplarında antik Yunan’da sanatçıya olumsuz bakılmasının iki nedeni olduğunu belirtirler. İlk olarak el emeğiyle varlığını sürdüren köleyle sanatçının yaptığı işe aynı gözle bakılması: “... ressam ve heykeltıraşların çalışmaları, el emeği olduğu için küçümsenir...” (Kris ve Kurz 2013: 46). İkincisi ise, “Mimesis olarak, doğanın taklidi olarak sanat, ikinci elden, bir bakıma onların dünyevi cisimlenmelerini taklit ederek çoğaltmaya çalıştığı idelerin, gerçek varlığın uzak bir yansımasıdır sadece.” (Kris ve Kurz 2013: 46).

Görüldüğü gibi antik Yunan’da sanatçıya sadece Platon olumsuz bakmamaktadır. Anday, 1992’de yayımlanan *Yiten Söz* adlı kitabında yer alan “Mutluluk ve Kurbanlar” başlıklı yazısında sanatçıyı kralların nasıl küçümsediğini şu örnekle verir:

> “İskender, daha prensliğinde, babası Kral Filip'in karşısında flüt çalmış da, iyi de çalarmış, kral kızmış, ‘Utanmıyor musun böyle güzel çalmaya!’ demiş. Soylular sanatla uğraşmazlardı, sanatçıları korurlardı sadece. Ama nasıl? Ahçıbaşıyı korur gibi. Bir sarayda, ahçıbaşının yeri ile mızıkacıbaşının yeri eşittir.” (Anday 1992a: 253).

---

[54] “Platon'a göre, şair, eserlerini ilâhî bir çılgınlık anında, yani dimağı ilâhî bir mesajı Tanrıdan alıp insana iletmek için, nötr bir ortam olduğu zaman yaratabilmektedir. Bu durumda şairin bir eseri yaratmasında aklının ve teknik bilgisinin hiçbir rolü olmadığı gibi, onun ifade ettiklerinden sorumlu olması da beklenemez. Platon'a göre, ilham anında kendinden geçen bir şairle, dinî ayinlerde coşkuyla kendilerinden geçen dansçılar arasında hiçbir fark yoktur.” (Kantarcıoğlu 2009:18).

Orta Çağ'da sanatçının konumunda büyük bir değişiklik olmaz; fakat, Hümanizma ve Rönesans'la birlikte sanata ve sanatçıya yaklaşımda farklı yaklaşımlar ortaya çıkar. Kris ve Kurz, Rönesans'la birlikte sanatçının Tanrısal konumuna yükselmesini dile getirirken Platon'a da gönderme yaparlar:

> " (...) kaçınılmaz olarak, eserini bastırılması imkânsız bir hevesle, zehirlenmeye benzer bir 'öfke ve delilik karışımıyla' yaratan sanatçı imgesi ortaya çıktı. Bu fikrin kökenleri de, belirtmeye çalıştığımız gibi, Platonun sanat kuramındadır; ama ressam ve heykeltıraşların gerçek bir vecd hali yaşadıklarına Rönesans'tan önce inanılmamıştı. Böylece 'tanrının kalemi' haline gelen sanatçı da tanrısal bir varlık olarak saygı gördü." (Kris ve Kurz 2013: 56).

Rönesans döneminde sanatçıya verilen değer ve önem onu toplumsal piramidin doruğuna çıkarır. O yıllarda sanatçıların biyografilerinde onların çocukluk dönemlerine kadar inilerek açıklamalar yapılır: "Rönesans'ın sanatçıya verdiği özel konum, onu sosyal piramidin zirvesine çıkaran görüş, en görünür ifadesini, bu dönemdeki biyografilerin hem onun gençliğine ilgi göstermiş, hem de dehasına bir 'çocukluk mucizesi' olarak bakmış olmasında bulmaktadır." (Kris ve Kurz 2013: 40). Anday da Rönesans'a gönderme yaparak sanatçının kendi kişiliğiyle bu dönemde ortaya çıktığını vurgular. "Eski Yunan'ı bir yana bırakırsak, yaratıcılıkta sanatçının öne çıkması moderndir, Rönesansla başlar." (Anday 1994b: 305)

Sanayi Devrimi'nden sonra ise, sanatçı eserinin metaya dönüşmesiyle birlikte el üstünde tutulmaya başlanmıştır. Anday bu durumu şu şekilde açıklamaktadır: "Demek yaratıcı, verdiği ürünün değerini bilmeden geçinip gidiyordu. Çünkü, bu değeri belirleyecek bir ölçek yoktu ortada. Bu ölçek, sanatsal ürün bir satış malı (meta) olunca bulundu." (Anday 1992a: 254).

Anday'ın sanatı ele alırken üzerinde durduğu unsurlardan biri de sanatçıların emeklerinin karşılığını alıp almamalarıdır. Bir malın değerinin ya da işçiye ödenen gündeliğin hesaplandığını belirten Anday hiç kimse "Ortaya bir tablo çıkarmak belli bir işçiliği ve belli bir masrafı gerektirir gerçi, ama bunların toplanıp saat başına düşen miktarını ayırmakla bir sanat yapıtının satış fiyatını bulmaya kalkışılmaz hiç de." (Anday 1990: 19) diyerek sanatçının verdiği zamanın, emeğin göz ardı edilmesine tepki gösterir. Anday sözlerini şöyle sürdürerek sanatçının

niçin aç kalmayı da göze aldığına açıklık getirir:

> "Çünkü yaratma sürecinde zaman öğesinin yeri önemli değildir ve şöyle ya da böyle, biçilecek herhangi bir fiyatın, yaratma gücünü yeniden sağlayıp sağlamayacağı bilinemez. Bundan ötürü, sanat yapıtının paraca tam karşılığını bulmaktan vazgeçilmiştir. Sanatçının aç kalmayı göze aldığına inanılması da bundandır." (Anday 1990: 19).

Kentleşmeyle birlikte Batı dünyasında sanata büyük önem verilmiştir. Sanatçıların alıcısı ortaya çıkmış ve sanatçı yapıtlarıyla ayakta kalabileceğini görmüştür. Bu konuya dikkat çeken Anday, Sanayi Devrimi'nden[55] sonra resmin değerlendiğini belirtir. Sanatın bir metaya dönüşmesiyle birlikte milyonlar eden sanat yapıtının artık koleksiyonunun da yapıldığını vurgular:

> "Sanayi uygarlığının, başlaması ile, (bundan aşağı yukarı üç yüz yıl öncesi), resmin bir satış malı, bir 'meta' olması gibi, gerçekten çok şaşırtıcı bir olayla karşılaşıyoruz. İşte, resim piyasası ortaya çıktı, istem öğesi işlemeye başladı ve ressam bir işçinin işverene bağlı duruma gelmesi gibi, varsıl alıcının eline bakar oldu. Elbet yoksulluk, açlık da böylece sökün etti ressam için. Resimlerinin ne büyük paralarla satıldığını göremeden aç açına ölmüş ressamların öyküsü bu döneme bağlıdır. Dönemin sonuna değin (çağımızın içinde), sanatçı, yapıtlarının milyonlar ettiğini şaşkınlık içinde görür. Sanayici, kentsoylu, koleksiyonu yapıtı evine getirmiştir artık, çünkü bu tılsımlı malın değerinin zamanla artacağını sezmiştir." (Anday 1990:20).

Anday sanat eserinin değerlenmesinden çok da mutlu değildir. Çünkü ona göre, sanatın varsılların eline geçmesinin, onların sanattan anladığını göstermez. Ayrıca Anday bu gelişmenin sanatı kamudan uzaklaştırdığını ileri sürer: "Ama bu olay, varsıllar arasında sanat beğenisinin oluştuğunu göstermez gene de, 'benim olsun!' tutkusudur buraca egemen olan ve sanat, kamuca ancak uzaktan izlenebilir duruma gelmiştir." (Anday 1990:20). Anday bu ifadeleriyle sanatın toplumdan uzak kalmasını istemediğini gösterir.

---

[55] Murat Belge de Sanayi Devrimi'yle birlikte değişen sanat algısına ve popüler kültürün sanata yansımasına dikkat çeker: "16. yüzyılın sonlarından itibaren Avrupa ülkelerinde halk kültüründen daha gelişkin daha üretken ve daha özgün yeni bir kültür gelişmeye başlamıştır. Kentleşme ve değişen üretim biçimiyle birlikte ortaya çıkan folk kültüründen çok farklı nitelikler taşıyan, daha yalın bir ifadeyle kentlileşen halkın kültürüne popüler kültür adı verilmektedir. Bu kültür 'folk' ve 'seçkin' kültürleri dışında bir üçüncü kategori oluşturmuş ve bunların yapay bir bileşimi olma özelliğini taşımıştır. Popüler kültür sanayi devrimi ile bir değişim geçirmiştir. Sanayi toplumuna geçişle popüler kültür ürünleri meta olarak tüketilmeye başlanmıştır. Popüler kültür, kapitalist üretim anlayışıyla, seçkin kültürü ve folk kültürünü dönüşüme uğratarak oluşmuştur." (Belge 1982: 89).

Sanatçıya bu kadar yakından değinen Melih Cevdet, denemelerinde dünya edebiyatında önemli bir yere sahip olan “bohem” kavramının nasıl ortaya çıktığına da değinmiştir. Zaman zaman boheme benzetilen Divan edebiyatında[56] geçen rind[57] ise farklı bir unsurdur.

Sanatçılar tarihin her döneminde yapıtlarıyla hayatlarını kazanamamışlardır. Bu duruma dikkat çekip sanatçıların durumu zenginlere kalmaktaydı, yani onları insafına diyen Anday, yarı aç, yarı tok çalışan sanatçının yaşamına, bohem yaşam dendiğini belirtiyor: “Kaç para edeceği belli olmayan bir sanat yapıtı için yarı aç, yarı tok, ama coşku ile, aşkla çalışmak. Buna ‘Bohem yaşamı’ denildi. Sanatçılara artık ‘Bohem’ deniyordu.” (Anday 1992a: 254). Anday’ın sözünü ettiği sanatçının açlıkla karşı karşıya kalmasına Herbert Read, Hollandalı ressam Rembrandt’ı örnek olarak verir. Kendisinden istenen bir grup polisin resmini dönemin sanat anlayışının dışına çıkarak yapan Rembrandt’ın işten atıldıktan sonra yaşamı kararır: “Rembrandt bir bozguncu olarak nitelendirilip işten uzaklaştırılır, ve o andan itibaren bir ressam olarak ününü kaybeder, 26 yıl sonra yoksul ve ihtiyaç içinde ölür.” (Read 1981: 96-97). Read sözlerini bitirirken sanatçının ekonomik özgürlüğüne gönderme yapar: “Kendini beğenmiş ve cahil burjuvazinin karşısında kendi artistik standartlarında ısrar eden sanatçının kaderi bu olmuştur.” (Read 1981: 96-97).

Anday dünyadaki ilk bohem edebiyatçıyı şu şekilde tanıtır: “Bu nitem ilk kez, Fransa'da, Grörard de Nerval'in başını çektiği topluluk için kullanıldı. Ünlü ozanın *Bohem Galanta*[58] adlı yapıtı, bohem yaşamını dile getirir.” (Anday 1992a: 254). Bohemliğin toplumdaki algılanışına da değinen Anday, kimi insanların bohem yaşam için varını yoğunu bir kenara ittiğini kimi sanatçıların ise ölüme gittiğini belirtir:

---

[56] “ (...) rind, dîvân şiirinde örnek tutulan, kâmil, olgun kişidir. Kendi değer yargıları ile yaşayarak başkalarının düşüncesine önem vermeyen rind, geniş görüşlü bir kimsedir. Birçoklarının ömürleri boyunca peşinden koştukları mal, şöhret, mevki gibi şeyleri umursamaz. Din karşısında hoşgörülü, yaşam ve geçim kurallarına boş vericidir. Kimsenin kınamasına aldırmayarak riyasız ve yalansız olmaya çalışır. Hikmete, hakikate düşkündür. Zahid ise, İslâm’ın özünü değil, sadece sözünü, kabuğunu anladığı farz edilen dar görüşlü biridir. Kendisi için ibadet eden veya etrafa fazla dindar görünen, şeriata sıkı sıkıya bağlı, gönül ehli olmayan, sert tabiatlı hoşgörüden uzak kimselerdir ki, daima rindlerin alaylarına hedef olurlar.” (Durmaz, 2005).

[57] “Dîvân Edebiyatının en önemli ve en yaygın tiplerinden birinin adıdır. Dünyanın gösterişine, dünya malına değer vermeyen derbeder bir hayat süren kişilere verilen addır.” (Mermer ve Koç Keskin 2005 :87).

[58] Grörard de Nerval, *Bohem Galanta,* Paris: Michel Lévy Frères Yayınevi, 1856.

> "Dışardan bakıldığında, böylesi başıboş bir yaşam çoğu okura tatlı gelir; dahası, sanatçı olabilmek için bohem yaşamından geçmenin gerekli olduğu sanılır. Neymiş, yokluk, sıkıntı, sefalet, yaratıcılığı beslermiş... Bu yüzden olacak, kimi varlıklı sanat hevesli̇leri de bohemliğe özenmişlerdir. Oysa bu tür yaşamın nice genç sanatçıyı, felaketlere, hatta ölüme sürüklediği pek bilinmez, ya da unutulur. Çünkü kalanlardır, başarıya erenlerdir bizim gözlerimizi kamaştıran." (Anday 1992a: 254).

Anday, Türk edebiyatında bohem anlayışın doğuşunu da ele alır. Fikret Âdil'in kitabından söz eder: "Bizde Fikret Âdil, Cumhuriyet'ten sonra yetişmiş bir küme ressam, yazar ve ozanın bohemliğini *Asmalı Mescit 74*[59] adlı kitabında anlatmıştır." (Anday 1992a: 254). Görülüyor ki, bohemlik sanatta beklentinin gerçekleşmeyeceği düşüncesiyle de yakından ilgilidir. Sanatçı verdiği yapıt uğruna aç kalmayı göze alan insandır.

Anday yazılarında sanatçılarla siyasetçileri de karşılaştırır. Bunların toplumla olan ilişkilerini irdeler. Sanatçının politikacılara göre halka karşı daha sorumlu olduklarını belirtir. *Maddecilik ve Ülkücülük* kitabında yer alan "Sanatın ve Politikanın Özü" adlı yazısında Anday, politikacı ve sanatçıyı birlikte ele alır. Sanatçının ve politikacının halktan beklentilerini belirtir:

> "İmdi bir sanatçı, işini geniş bir okur çevresine ulaştırmak gereğini duyacaktır elbet; ancak bu, politikacının halktan oy istemesine benzetilemez. Oy alan politikacı, eline bir erk geçirmiş olur; ama okur çevresi ile ilişki kuran bir yazar, bir sanatçı için böyle bir şey düşünülemez, ancak kendisini bütünlemiş olur o (...)" (Anday 1977:154)

"Sanatın ve Politikanın Özü" adlı yazısının ilerleyen bölümlerinde Anday, konuyu ayrıntılı olarak ele alır. Sanatçının ve politikacının ayırt edici özelliklerini açıklar. Politikacı işine gelince döneklik yapabilir diyen Anday, sanatçı için böyle bir şeyin kabul edilemeyeceğini vurgular:

> "Konuyu daha açarsak, dememiz gerekir ki, politikada tutumlar, davranışlar, şaşırtıcı bir değişme içinde bulunurlar; politikacı, bugün söylediği bir sözü, bugün takındığı bir davranışı, koşulların değişmesi ile, kısa bir süre sonra değiştirebilir. Bundan ötürü politikacıyı yermek de doğru olmaz. Tersine, politikacı bunu yaptığı sürece başarı kazanır, ödün verme ve taktik denilen şeylerdir bunlar. Oysa bir sanatçının ödün vermesi, taktiklere başvurması hiç de gerekli olmadığı gibi, ayrıca ve en önemlisi bu gibi davranışlar onun işini değerden düşürür, dahası sanat ve düşünürlüğü yok eder." (Anday 1977:154)

---

[59] Melih Cevdet Anday'ın sözünü ettiği *Asmalı Mescit 74*, adlı yapıt ilk olarak 1933'te Semih lütfi Suhulet Kütüphanesi tarafından yayımlanmıştır.

Tüm bu sözlerden sonra Anday şu çıkarımda bulunur: "İmdi, özü gereği taktiklerle yaşama durumunda olan politikacıya, gene özü gereği, sürekli olanın ardından koşan sanatçıyı etki altında bulundurmak tekelinin tanınması elbette yanlıştır." (Anday 1977:154). Siyasette yanılgıların çokluğu dikkat çekicidir. Anday dünyada yanılmayan politikacının bulunmadığını belirtir. Yanlış fikir ileri süren siyasetçilerin hatalarını milyonların çektiğini belirten Anday, sanatçıların yanılmalarının ise sanat dışı olduğunu vurgular:

> "Dünyada yanılmayan bir politikacı olmamıştır; üstelik politikacının yanılması, sanatçının yanılmasına benzemez, politikacı yanıldı mı, bunun acısını milyonlarca insan çeker. Oysa sanatta yanılma-yanılmama söz konusu değildir. Yanılmış sayılan sanatçılarda sanat değildir ele alınan, o sanatçının toplumsal, siyasal düşünceleridir." (Anday 1977:155)

Görülüyor ki, Anday sanatçı ve politikacı arasında sanatçıyı tutmaktadır. Bunun nedeni de, yine yukarıda vurgulandığı gibi, siyasetçilerin eylemeleridir. Sanatçılar yaptıkları işlerde daha içten davranmaktadırlar.

2.2. RESİM

Melih Cevdet düşünce yazılarında resim[60], mimari ve yonuta yer verir. Bu sanatların genel niteliklerini ve dikkat geçen sanatçıları ele alır. Güzel Sanatlar içerisinde Anday, yazından sonra en çok resimle ilgilenmiştir. Resim sanatına yer verdiği yazılarında bu sanatın özelliklerini, izlenimci resmi, yerli ve yabancı ressamları ele alır; eski-yeni resim gibi kavramlar üzerinde durur. Asker ressamlardan başayarak D Grubu'nun doğuşuna kadar Türk resim tarihinin bir bakıma resmini çizer.

Gerek Paris'te gerek İstanbul'da katıldığı sergileri değerlendiren Melih Cevdet, resimleri yorumlarken sanat akımlarına gönderme yapar. Resim yaparken elin ve görme gücünün önemine değinen Anday, bunlar arasındaki yer-görev değişimine dikkat çeker: "Bir resim,

---

[60] Resim için kısaca şunlar söylenebilir: Hayal, duygu ve düşüncelerin çizgi, şekil ya da renklerle ifadesi anlamına gelen resim sanatı, mağara duvarlarındaki örnekleriyle varlığını göstermiştir. Resim sanatı tarihsel olarak primitif, arkaik, klasik, barok vb. dönemlere ayrılmıştır.

elin özgürlüğü ve gerçekten görme gücü ile yaratılabilir ancak, burada alışılmışa yer yoktur. Görme ise görüleni taklit etmenin aracı değildir, onu soyutlamanın taşıyıcısıdır. Olağanüstü bir işbirliği ile el göze, göz ele dönüşür." (Anday 1992a 458).

Melih Cevdet, resimleri irdelerken onların birer gösterge olduğunu belirtir. 1990'da yayınladığı *Sevişmenin Güdüklüğü ve Yüceliği* adlı kitabında bu konuyu yakından ele alır. Bu kitapta yer alan "Resim Üstüne ve Bir Ressam" başlıklı yazında görme, görülme üzerinde düşüncelerini açıklar. İlk olarak "Ressamlar, nesnelere göz takan sanatçılardır." (Anday 1990: 178) diyerek konunun altyapısını hazırlar. Hemen sonra gören, görülen üzerinde durur. Bu kavramları şu şekilde açıklığa kavuşturur: "Canlılarla karşılaşmamıza gelince, burada hangisinin 'gören' hangisinin 'görülen' olduğu hiçbir önem taşımaz, çünkü "gören" hep 'görülen'dir. Bu bakımdan bir resim sergisini dolaşan adam, birçok bakış altında kalarak sanki elektriklenir." (Anday 1990: 178-179). Anday sözlerini tamamlarken imgenin varlıktan daha gerçek olduğunu öne çıkarır: "Bu durum, kendi gerçeğimizin ölümü anlamına gelmez hiç de, tam tersine olarak, kendi gerçeğimizin bir imgeler toplamı olduğunun bilincine götürür bizi (ya da götürebilir). Çünkü imge, varlıktan daha gerçektir." (Anday 1990: 178-179). İmgelerin ölümsüz dünyasında yaşıyoruz diyen Anday, Ressam Rasin'in resimleri karşısında gören, görülen, gösterge ve imgeye değinir. Resimlerin dile çevirme ile bir ilişiği yok, olsa olsa bir "gösterge"[61] kurma eylemi ile karşı karşıyayızdır diyen Anday, resmin imin imi olduğunu söyler:

> "Çünkü resim bir nesnenin önce düşünü, sonra o düşünün imi, en sonra da imin imgesi olmuş bir nesnedir. Bu hızlı süreci biz de bir anda yaşıyoruz ama sonunda, tıpkı gösterge örneğinde olduğu gibi, bir nesne ile karşı karşıya bulunduğumuz aldanışına bırakıyoruz kendimizi. Oysa her şey bir uyarıcı (görsel imge) ile bir kavram (im) arasında olup bitmektedir. Bu hızlı iletişimden çıkan 'gösterge' ise kuşkusuz anlam taşır ya da bir anlaşma ortamı kurar, ama yeniden yaratılmış bir görünümdür

[61] Göstergeyi Berke Vardar şu şekilde açıklar: "Gösterge (Aim. Zeichen, Fr. signe, ing. sign). Genel olarak bir başka şeyin yerini alabilecek nitelikte olduğundan kendi dışında bir şey gösteren her türlü nesne, varlık ya da olgu; özel olarak, dilsel bir gösterenle bir gösterilenin birleşmesinden doğan birim, (İm de denir). Dil bir göstergeler dizgesidir. F. de Saussure'ün tanımladığı biçimiyle dil göstergesi, ilişkin olduğu gerçekle doğal bir bağıntı kuran belirtiden, saymaca (uzlaşımsal) olmasına karşılık nedenlilik de içeren ve daha çok görsel olan simgeden hem nedensiz ya da buyrultusal, hem de saymaca olmasıyla ayrılır. Göstergenin öğelerini (gösteren ve gösterilen) birleştiren bağ doğal değildir, buyrultusal ya da nedensizdir ve saymacadır. Yansımalar bile toplumdan topluma değişir. Göstergeler, gösterenleri aracılığıyla çizgisel biçimde, söz zincirinin birimleri olarak gerçekleşirler. Öte yandan, gösterge ayrımsal niteliklidir; hem gösteren, hem gösterilen düzleminde bağıntı kurduğu öbür benzer öğelerle belirlenir ve bir dizge içinde yer alır." (Vardar 2007: 106).

> artık, bir imgedir, demek imin imidir, kendini boyuna üretir, bir resimde okuyabileceğimiz, işte imgenin oluşum zinciri olabilir ancak. Bu zincirin bilincine ne denli yaklaşırsak, gerçeklik duygusuna varmamız onca kolaylaşır, bir imgeler dünyası olan gerçekliğe. Resim hep bir gerçeklik araştırması olmuştur." (Anday 1990: 179).

Anday bu ifadeleriyle resmin bir gösterge olduğunu ve bizim bunu kavramak için bir bilinç düzeyinde olmamızın gerekliliğini vurgulamak ister. Sanatseverler bir yapıtla karşılaştıklarında kendi beklentilerini göremeyebilirler. Bu durum da sanatın şaşırtıcı yanını ortaya çıkarır. Biz resimlerde istediğimiz kadar konuyu ve nesneyi arayalım, onu bulduğumuzu sandığımız yerde ne konu vardır ne nesne diyen Anday, bu düşüncesini desteklemek için Herbert Read'den alıntı yapar:

> " 'Eğer sanatçı gözleriyle gördüğü dünyayı vermek istiyorsa, çeşitli tarihsel dönemlerde dünya çeşitli durumlarda görünüyor demektir. Bildiğimiz ağacı ele alalım ye Sung hanedanı zamanındaki resmi, Bizans: mozaikleri, gotik cam resmini, Corot'nun resmi, Cesanne'ın resmi ile karşılaştırırsak bu beş ağacın, kökleri toprak içinde, dalları havada olmaktan başka hiçbir ortak yanlarının bulunmadığını görürüz.' Diyeceğim ki, bir kedinin, bir balığın, bir baykuşun neyi, nasıl gördüğünü bilmediğimiz gibi, ressamın bakışını da bilemeyeceğiz." (Anday 2002a: 46).

Anday resmin bu göre-görülme yönünü irdeledikten sonra bu sanatta yaşanan eski-yeni konusuna geçer. Birçok sanatta eski yeni tartışması yaşanır. Bu durumun Rönesans'tan günümüze kadar değişerek geldiği için resimde de geçerliliği ortadadır. Eski ile yeninin birlikte olmasının önemine değinen Anday, resmin gelişmesini ele aldığı yazısında, bilimlerle resmin birikimle değişme niteliğine kavuştuğunu vurgular: " (...) resim tarihi bir birikimin tarihi idi. Tıpkı bilimde olduğu gibi biz, resimdeki gelişme değişme niteliğini de ancak bu birikim içinde değerlendirebilirdik." (Anday 1992a: 414). Anday sözlerinin devamında eski ile yeninin karşılaştırılmasının olumlu sonuçlarını ele alarak "Öylesine ki, bu 'eski'ler, bize yeni 'yeni'ler bulmakta sürekli yardımcı olacaktı. Hatta 'eski' bize sürekli yeni çevrenler açabilirdi." (Anday 1992a: 414). Bu sözleriyle eskiden yararlanılabileceğini de belirtmiş olur.

Anday 2002'de çıkan *Felsefesiz Yaşamak* adlı kitabında şiirle resmin oluş noktasındaki benzerliğe dikkat çeker. Söze, Paul Valery'nin "Düşün, şiiri çok yukarılardan yönetir, ona

yaklaşmaz, ama düzyazının içine girer, ona yerleşir.” tümcesiyle başlar ve ressam Rasin ile yaptıkları sohbeti anlatır:

> “Ben de bu düşüncelerle o gün Rasin'e sordum:
> ‘Emil Galip için yaptığınız bu resim, ona ilişkin düşünürlerinizle mi oluştu?’
> ‘Hayır’ dedi Rasin, ‘resim tuvalden çıktı.’
> Valery doğru söylemişti ve resim de tıpkı şiir gibi oluşan bir sanattı.” (Anday 2002a: 46)

Resmin doğanın öykünmesi olmadığını belirten Anday’a göre, resim öykünmeye dayalı bir sanat değildir. Melih Cevdet bilimsel verilerden yararlanarak insanların doğayı gözleriyle eksiksiz göremediğini söyler. “ (...) çağdaş bilimlerin verileri, bize doğanın görünenden çok daha karmaşık olduğunu söylüyor. Bunun ayırdına ilk varanlar ressamlardır. Bu bakımdan, resim sanatının taklide dayalı bir sanat olduğunu sanmak çok yanlıştır.” (Anday 1984b: 310).

Resim sanatında önemli bir yere sahip olan *izlenimcilik* Anday’ı çok fazla ilgilendirmiştir. İzlenimciliğin önde gelen temsilcilerine değinen Melih Cevdet, izlenimcileri ele aldığı yazılarında resmin tarihine ve izlenimcilerin resimdeki rolüne dikkat çeker. *Paris Yazıları* adlı kitabında izlenimci resmin doğuşunu, resim sanatına katkılarını ayrıntılı olarak açıklar. Anday izlenimcilerin resim sanatını hangi dönemde, nasıl etkilediklerini şöyle belirtir: “... resim sanatının, Rönesans'tan sonra temellerini sarsan izlenimcilik olmuştur. İlk onlar başladılar açık havada resim yapmaya. Ne demektir bu? En başta ‘hava’ girdi resme onlarla.” (Anday 2002b: 130).

Resim sanatı izlenimci akımdan sonra nitelik değiştirmiştir. Bu konuya dikkat çeken Anday, izlenimcilerle ortaya çıkan değişiklikleri şöyle özetler: “Çizgiyi atmış, doğayı yalnızca renk olarak görmüş, konturu kaldırmış, maddeyi eritmiş, renk karşıtlıkları kuramından büyük ölçüde yararlanmış, böylece akılla bilineni değil, gözle görüleni tuvale geçirmiştir.” (Anday 1978: 28). Bu farklı bakış açılarının ortaya çıkmasıyla birlikte resim sanatı geçmişten uzaklaşmış ve geleceğe yönelmiştir:

> “ (...) izlenimci dalgalar artık yönlerini geçmişe dönmezler; gözleri bilim ve teknikle dönüşüme uğramış, hareket ve hızla büyülenmiş, sanatın insanla insan ve insanla doğa

> arasındaki ilişkileri değiştirme gücüne sahip olduğunu benimsemiş bir dünyanın geleceğine doğru çevirirler" (Jimenez 2008: 214).

Nesnenin değişmezlik algısının izlenimci resimle yıkıldığını vurgulayan Anday, onların bu yeniliklerinin insanların bakış açılarını değiştirdiğini, gerçeküstücülüğün temellerini attığını belirtir:

> "İzlenimcilerin sarstıkları temel, 'nesnenin değişmez varlığı' inancıdır diyebiliriz. Sözgelişi bir ağaç bize öğretilmiş, özgülüklerini (hassalarını) bildiğimiz bir nesne midir, yoksa günün her saatinde bir başka renk ve görünüş alan bir nesne mi? Dahası, ağacın gerçeğini, gördüğümüz ağaca bakarak mı, bildiğimiz ağacı düşünerek mi bulabiliriz? Burada ortaya çıkan iki türlü gerçekçilik anlayışının tartışmasından diyebilirim ki, resim sanatının bütün yeni akımları doğdu. Günün her saatinde görünüş değiştiren nesneyi, öyle ise, usumuzla da değiştirebilir, dünyaya yeni biçimler verebiliriz. Böyle düşünerek ressam yeniden atölyesine döndü. Artık doğa onun kafasında biçimden biçime girecek, dahası bilmediğimiz dünyalar ortaya çıkacaktı. Gerçeküstücülüğün doğmasına böylece yol açılmış oldu. Sanatçı artık kendisini doğanın taklitçisi gibi değil, özgür bir yaratıcı olarak görüyordu." (Anday 2002b: 130).

Ressam, bilgisine dayanarak mı yoksa bakışına bağlı kalarak mı çalışmalı? diye soran Anday, ressamların çalışma mekanlarının değişimini şöyle açıklar: "Ressam izlenimcilikle birlikte açık havaya çıktı ve ışığın peşine takıldı. Bu iki yol da bizi yansıtmacılığa götürmez." (Anday 2001:180). Anday izlenimci resme alaycı bir şekilde yaklaşan Louis Leroy'un yeniliği anladığını şöyle açıklar:

> "İlk olarak açık havada resim yapan Fransız İzlenimci ressamların, her şeyi göze alıp açtıkları ilk sergiye gelen, günün ünlü resim eleştirmeni Louis Leroy, bu resimlere bakar bakmaz kavramış yeniliği ve hemen pardösüsünün yakasını kaldırmış; 'Ne oldu?' diye soranlara da 'Soğuk esiyor,' demiş. İzlenimci ressamların ortaya koydukları yenilik denli hoşa gidici olan bu anlayış, bu çabuk kavrama, sanatın gelişmesi bakımından ne yararlıdır! Gerçi Louis Leroy'un, 1874'te açılan o sergi için kullandığı 'İzlenimcilerin sergisi' sözü, alaylı bir sözdü o zaman, Monet'nin *Günün Doğuşu-Impression* adlı resmini araç kılarak girişmişti bu alaya eleştirmen, ama olsun, ne yapıldığını anlamıştı ya, siz ona bakın." (Anday 2012: 146).

Anday görüldüğü gibi resimle ilgili yazılarında daha çok izlenimci resmi ele almıştır. İzlenimcilerin getirdikleri yenileri de gözler önüne seren Anday, Türk resminde de izlenimci ressamlara daha çok değinir.

2.2.1. Türk Resmi

Türk resminin doğuşunu ve gelişimini yazılarında ele alan Anday'ın görüşleri tarihsel bir sıraya konularak irdelenmiştir. Türkiye'de resmin geç ortaya çıkması, Tanzimat ve Cumhuriyet yıllarında bu sanatla iligili yaşananlar Anday düzyazılarında yerini almıştır.

Bilindiği gibi Avrupa'da Rönesans'la büyük bir adım atan resim sanatının Türkiye'de yaratılamamasının farklı nedenleri bulunur. II. Mehmet İstanbul'a girdikten bir müddet sonra İtalya'dan C. Bellini'nin geldiğini belirten Anday, Bayezid'in bunu devam ettirmediğini ve bu yüzden Doğu'nun resimde geri kalmış olabileceğini vurgular:

> "Bayezid-i Veli, babası izinden gitmemekle bir suç mu işlemiştir? Burada üzerinde durulacak; incelenecek bir mesele karşımıza çıkıyor: Bu iki padişahtan Fatih Sultan Mehmet'in toleransı, Bâyezid-i Veli'nin gelenekçiliği. Bunu Sultan Bayezid'in taassubu şeklinde yoranlar da vardır; (...)" (Anday 1978: 103).

Anday, Bayezid'le ilgili düşüncelerine "Türk sanatını savunmak için II. Bayezid, Batı'ya sırtını döndü ise, demek ki yeni çağlara, bilimsel düşünceye de boş vermiş oluyordu." (Anday 1978. 104) sözlerini de ekleyerek II. Bayezid'in Türk tarihindeki oynadığı olumsuz rolü de ortaya çıkarmış olur.

Tanzimat'tan önce minyatürün bulunduğunu belirten Anday, resme geçişimizin Batı'ya öykünerek gerçekleştiğini "Bizim, minyatürden yağlıboya resme geçişimiz, düpedüz Batılı resim sanatına öykünmekle başlar." (Anday 1974: 57) sözleriyle açıklar. 1990'da yayınlanan *Sevişmenin Güdüklüğü ve Yüceliği*[62] adlı kitabında ve 2009'da basılan *Bakır Çağı*'nda da aynı düşünceleri yineler.

Şeker Ahmet Paşa'nın, Osman Hamdi Bey'in Türk resminin doğuşundaki rollerine dikkat çeken Anday, Doğu sanatından Batı sanatına geçişimizi şu şekilde açıklar: "Şeker Ahmet Paşa'nın, Osman Hamdi Bey'in Paris Güzel Sanatlar Okulu'nda Loui Boulanger,

---

[62] Anday, *Sevişmenin Güdüklüğü ve Yüceliği* adını verdiği kitabında şunları söyler: "Bizde yağlıboya resmin başlaması, Avrupa resmine öykünmekten doğmuştur. Başka türlü olamazdı." (Anday 1990: 142).

Leon Gerom gibi öğretmenlerden öğrenip dönüşlerinde yurdumuzda yerleştirdikleri, yüksek devlet okullarımızda da öğretilmeye başlanan Batı deseni, bu geçişin başlangıcıdır." (Anday 1974: 57)

Türk ve Batı resmini karşılaştıran Anday, Avrupa'nın bize göre çok erken yola çıktığını vurgular; fakat, Türk resminin geç ortaya çıkmasına karşın iyi durumda olduğunu belirtir. Türk resim sanatının türlü aşamalardan geçerek kendini kanıtladığını söyler:

> "Bizde resim sanatı, aşağı yukarı, yüzyıllık bir geçmişe kavuşmuş durumdadır. Batı ülkelerinde ise, aklın doğaya açılması başlangıç olarak alınırsa bu geçmiş, bizimkinin nerdeyse altı, yedi katıdır, ama onların da birinci yüzyılı vardı elbet. Türk resminin yüzyıllık bir gelişim çizgisi içinde vardığı durak, nitelik ve çeşitlilik bakımından hiç de küçümsenecek gibi değildir; tam tersine, Türk resmi türlü deneylerden geçerek kendi kişiliğini bulmuş, varlığını ortaya koymuş bir resimdir." (Anday 2009 148).

Türk resminin Batı'ya göre geç ortaya çıktığını *Yiten Söz* adlı kitabında da yineleyen Anday, ressamlarımız arasındaki tarihsel uyumsuzluğa, "Şeker Ahmet Paşa 1870 yılında Paris'ten döndüğünde, bize izlenimci resmi değil, derinlikli resmi getirdi. Tarihsel sırayı gözetecek olursak Nazmi Ziya gecikmiş bir izlenimci idi." (Anday 1992a: 185) sözleriyle geç kalmışlığa dikkat çeker. Avrupa, Hümanizma ile yola çıkıp Sanayi Devrimine kadar büyük olayları yaşayıp hem siyasal, hem toplumsal hem de ekonomik yönden büyük sorunlarını çözmüştür. Biz ise bunlara yabancı kalmışızdır. Aynı durum resim sanatı için de geçerlidir. Anday, Avrupa'nın resimde geride bıraktığı yüzyılları yaşama şansımızın olmadığını ve bu yüzden tüm dönemleri aynı anda yaşamak zorunda kaldığımızı vurgular: " (...) Batılı resim sanatı ile 19. yüzyılın sonlarına doğru karşılaştığımız için, onun geçmişteki evrimine elbette yabancı idik ve ne etsek o gelişimi yeni baştan yaşayamazdık; ister istemez bütün anlayış biçimlerine bir arada, hatta üst üste yer vermek zorunda kalacaktık." (Anday 1992a: 185).

Görülüyor ki, yalnızca resimde değil diğer alanlarda geç kalmışlığın verdiği bir sıkıntı söz konusudur. Anday'ın bu genel değerlendirmelerinden sonra Tanzimat'tan Cumhuriyet yıllarına kadar Türk resim tarihine yakından bakabiliriz.

Anday'ın farklı tarihlerde yazdığı denemelerde geçen Türk resimiyle ilgili düşünceleri ele alınıp incelendiğinde kronolojik bir çizgiye ulaşılır. Bu nedenle Anday'ın Türk resim tarihini içeren görüşleri çizgisel olarak ele alınmıştır.

Türkiye'de Batı resmi de, diğer sanatlar gibi, 19. yüzyılda kendini göstermeye başlar. Osmanlı devletindeki modernleşme hareketi, devletin yönetici kadrolarının özendirmesi sonucu yukarıdan gelmiştir. Çöken, toprak kaybeden devleti kurtarmak için açılan askerî okullarda eğitici amaçla resim dersleri de konmuştur. Bu nedenle Batı tarzı ilk Türk ressamları askeri okullarda yetişmişlerdir. Bu "Asker Ressamlar" [63] içerisinde Ferik İbrahim Paşa, Beşiktaşlı Tevfik, Ahmet Emin Giritli Hüseyin, Osman Nuri ilk dikkati çeken isimlerdir. 1882'de Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılması, Osman Hamdi Bey gibi sanatçıların yetişmesiyle Batı tarzı Türk resmi de kendini özgün bir biçimde gösterir. 20. Yüzyılın başlarında 1914 Çallı Kuşağı (Türk İzlenimcileri) adıyla bilinen ressamlarla birlikte Türk resminde modernleşme de başlar. Bu kuşağın en büyük temsilcisi İbrahim Çallı'dır. Diğerleri: Hikmet Onat, Feyhaman Duran (1886-1970), Hüseyin Avni Lifij, Namık İsmail, Nazmi Ziya'dır.

Türkiye'de çağdaş Türk sanatının büyük adımları 1920'li yıllarda atılmıştır. 1924'te Avrupa'ya gönderilen öğrenciler arasında beş tane de ressamın olması boşuna değildir. Atatürk'ün önderliğinde 1923'te kurulan Cumhuriyet'in ilk ressam topluluğu Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'dir. Temelleri 1923'te atılan bu birliğin kuruluş tarihi 1929'dur. Kuruculuğunu Zeki Kocamemi ile Ali Çelebi'nin yaptığı grubun diğer isimleri arasında Refik Epikman, Hamit Görele, Nurullah Berk, Şeref Akdik, Hale Asaf, Mahmut Cuda, Cevat Dereli, Ali Avni Çelebi, Muhittin Sebati, Edip Hakkı Köseoğlu yer almaktadır.

[63] "1834'te eğitim, öğretime açılan (resmi açılış 1835) Mektebi Fünun-u Harbiye-i Şahane'de başından itibaren resim derslerine önem verilmiştir. Harbiye de 1836 yılında matbaa kuruldu. Okulun resim öğretmenliğine 1837 de İspanyol ressam Chirans atandı. Sonraki yıllarda 1845'te Mekteb-i Harbiye 'İfadiye' ve 'Harbiye' diye ik aşamaya bölündü. İdadi dönemi resim öğretmenliğine Fransız Kes getirildi. Böylece 'Asker Ressamlar' olarak anılan ilk ressamlar da bu okuldan yetişti." (Erol ve Renda 1980: 78-83).

Bu ressamlar, izlenimcilerin aksine, renkten çok çizgisel kuruluş üzerinde durmuşlar, özellikle de Alman anlatımcı ve kuruluşçu resminden esinlenmişlerdir.[64]

Anday, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği gibi grupların dışında Cumhuriyet sonrası oluşan diğer ressam topluluklarına da değinir. Bunların başında da D Grubu gelir. Beş ressam ve bir heykeltıraş tarafından 1933'te kurulan D Grubu, Türkiye'deki resimle ilgili sanat kuruluşlarının dördüncüsü olduğundan, alfabenin dördüncü harfini ad olarak almıştır. 1933-47 arasında on beş grup sergisi açan topluluğun öncüleri Abidin Dino, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu'dur.[65] Melih Cevdet, bu grubun kurucusunun Âbidin Dino olduğunu söyler: "1933'te birkaç arkadaşı ile birlikte 'D' Grubu'nu kurdu. (Anday 2012: 396). 1930'larla birlikte Türk resim tarihinde büyük rol oynamaya başlayan D Grubu'nun önemini şu sözleriyle vurgular: "Bu grup resim tarihimizin en önemli akımının temsilcisi olarak anılacaktır. Yalnızca yeni resmimizin değil, resmimizin ağırlık yeri o gruptur." (Anday 2012: 396). Gruba sonradan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Hakkı Anlı, Halil Dikmen, Eşref Üren, Sabri Berkel katılmıştır.

Batıdaki sanatsal gelişmeleri daha yakından izlemeyi, yeniliklere uyum sağlamayı amaç edinen D Grubu ressamları, Türkiye'de sanatın amacı ve işlevi konusunda eleştiri ve tartışma yazılarının çoğalmasını sağlamışlardır.[66] D Grubu'unun etkili olduğu dönem,

---

[64] Yukarıda sözü edilen ressam toplulukları dışında, özellikle 1940'tan sonra şu gruplar da ortaya çıkmıştır: *Yeniler (Liman Ressamları) Grubu, Toplumcu Gerçekçiler, İzlenimciler, Gerçeküstücüler, Dışavurumcular, Minimalistler, Naifler* vb.

[65] 1933-1947 arasında birlikte yapıt veren grubun bu geçen sürede farklı evreler yaşadıkları görülmüştür: "İlk evre diyebileceğimiz 1933–36 yıllarında Akademiye, izlenimciliğe bir baş kaldırış görebilmekteyiz. Cezanné'a dayalı bir anlayış biçimini savunmuşlardır. 1937–40 dönemlerinde akademiye karşı çok büyük değişiklikler görülmemekle birlikte, grup üyelerinin bazılarının akademiye girmesi uzlaşmacı bir tavır almalarını sağlamıştır. 1941–44 yıllarında grubun tamamen oturduğuna inanmışlardır. Anlayışlarının ve amaçlarının doğruluğundan tamamen emin olmuşlardır. Sanat alanında yer edindiklerini ve kabullenildiklerini düşünmüşlerdi. 1945–51 yıllarında da artık olgunluklarının yurt dışına taşınmasından yanalardı. Akademide yer edinmeleri, tamamen akademik tavrın d Grubu'nu temsil etmeye dönüştüğünü gösterir. Grubun sanatçılarının farklı anlayışları 1950'lerde artık kendisini iyice göstermektedir. d Grubu'nun Türk Resim sanatında yer alması, sanatçılarının bakış açılarının meydana getirdiği anlayışlarla mümkün olmuştur. Tanzimat'tan günümüze plastik sanatlar tarihi kimi kez bu dernek, birlik ve grupların tarihi olarak ele alınmış; farklı kuşakları bir araya getirdiğinden ayrımlı sanat anlayışlarına da ev sahipliği yapmıştır. Grubun 1947'de açtığı on beşinci sergi jübile niteliğinde olmuştur. (Şerbetçi 2008: 3-4).

[66] " 'd Grubu' sanatçıları yapmış oldukları açıklamalarda sergiler açmak, konferanslar vermek 'yeni' sanatı tanıtıp sevdirmeyi amaçladıklarını söylemişlerdir. Bu açıklamaların arkasında durmak kolay olmamıştır. Bulundukları dönemde hatta günümüzde birçok eleştirilere maruz kalmışlardır. Diğer taraftan yazar da olan grup üyeleri, kendilerini, sanatlarını, amaçlarını, düşüncelerini, Türk sanatını, Avrupa sanatını anlatma ve sorgulama imkânı da bulmuştur. 'd grubu' üyeleri

Güzel Sanatlar Akademisi'nde reform çalışmalarının yoğunlaştığı yılları kapsar. Türkiye'de resme geçiş sırasında yaşanan düşünce eksikliğine değinen Anday, "Gerçi resmin tuvali de, minyatürün yüzeyi gibi düzdür, ama biz ikincisinden birincisine geçmek için düşünmeye alışmalıydık." (Anday 1992a: 187) dedikten sonra bu geçişin sağlanmasında D Grubu'nun oynağı role dikkat çeker:

> "İşte bu alışma döneminin güçlükleridir yeni resmin bunca tartışmalara, dahası kavgalara yol açmasının nedeni. Bundan sonra salt ön plan resmi bile ancak düşüncenin, çağdaş düşüncenin ürünü olabilir. Yeni geleneğimiz bunu zorunlu kılar. D Grubu'nun bu gelişimde büyük payı vardır. Eski ile Yeni'nin anlamını bilinçle onlar değiştirdiler, 'gelenek'in değişmeyen değil, değişen bir şey olduğunu duyurdular." (Anday 1992a: 187).

Ortaya çıkan her akımda ya da birliktelikte sanatçılar arasında tam birlik söz konusu olmayabilir. Anday'ın belirttiğine göre D Grubu arasında da estetik ortaklık bulunmaz: "Ben D Grubu sanatçıları arasında 'belli bir estetik anlayış birliği' olmadığı üzerinde dururken, hiçbir yergi amacı gütmüyorum. Gerçekte D Grubu'nun sanatçıları da hiçbir zaman böyle bir birlikten söz etmiş değillerdir. " (Anday 1992a: 185). Ben durumun böyle olmasını olağan görenlerdenim diyen Melih Cevdet, bu farklılığın nedenini Batı resminden geri kalmamıza bağlar. Anday, D Grup'nun üyeleri arasında uyumsuzluğu genel Türk sanatı üzerinden vermektedir. Tanzimat sonra ortaya çıkan gruplar arasında hep çatışma olmuştur. Hatta Londra'da Namık Kemal'le birlikte *Hürriyet* gazetesini çıkaran Ziya Paşa arasındaki çatışma bu anlamda ilk de sayılabilir.

Sanatın temelinde öznellik yattığı için farklı bakış açıları ve tartışmalar da kaçınılmaz olmaktadır. Türkiye'de soyut resim üzerinde çeşitli tartışmalar söz olmuştur. Melih Cevdet, Türk resminde ortaya çıkan tartışmalarda daha çok D Grubu ve soyut resim çevresinde oluşan çatışmaları konu edinir. Bu nedenle Anday'ın ele aldığı çatışmaların yanında soyut resimle ilgili görüşleri de ele alınmıştır. Türk resminin Şeker Ahmet Paşa'yla ışık-gölgeli resmi gördüğünü belirten Anday, soyut resme de Batı'nın öykünülmesiyle geçildiğini vurgular:

---

sanat gündemlerini canlı tutmuşlardır. Basında da bu denli ön planda olan sanatçılar, kamuoyundaki etkinlik haberleriyle tartışılıp konuşulmuşlardır." (Şerbetçi 2008: 2).

> "(...) bizde resim, ışık-gölgeli, derinliği olan resim, 1870'te: Paris'ten dönen Şeker Ahmet Paşa ve onun kuşağı ile başlamıştır... Demek biz doğaya dönük, ışık-gölgeli, derinlikli resmi Batı'dan öğrendiğimiz gibi, tuhafı şu ki, soyut sanata da Batının etkisi ile girdik." (Anday 2012: 123)

Anday, Türk resminde ortaya çıkan tartışmaları 1974'te yayımlanan *Yeni Tanrılar* adlı yapıtında yer alan "Artık Değişmesin" başlıklı yazısında ayrıntılı olarak ele alır. Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi Bey'den sonra ikinci kuşağın izlenimci resmi getirdiğini söyleyen Anday, D Grubu'nun yapıtlarıyla resmin yerleştiğini ve ilk karşı koymaların da bunlara olduğunu belirtir: "İkinci kuşak, izlenimci resmi getirdiğinde bu geçiş daha da pekişmiş oldu. Ama, D grubu diye anılan yenilikçilerin yapıtları ortaya çıkınca ilk karşı komalar başladı." (Anday 1974: 57).

Anday soyut resme karşı çıkma ile özleştirmeye karşı çıkma arasındaki benzerliğe dikkat çeker: "Hele 'soyut' diye adlandırılan resim akımı boy gösterince, dilimizin özleşmesi karşısına dikilen şaşırtıcı tutuculuk gene belirdi." (Anday 1974: 57). Anday, tutucuların çelişkilerini aşağıdaki gibi ortaya çıkarır:

> "Gerom'u, Boulanger'yi unutanlar, 'İşte Batı öykünmeciliği!' diye başladılar, 'bizim değil bu resim, kendi resmimize dönelim.' Hangi kendi resmimiz? Siz, Şeker Ahmet Pasa'yı, Osman Hamdi'yi anımsatınca da, 'O iş bir kez olmuş bitmiş, artık değiştirmeyelim,' dediler." (Anday 1974: 57).

Yazısının devamında konuyu geliştiren Anday, gericilerin savundukları resimlerin devrini tamamladığını söyler. Yeni resme karşı savunulan resim geleneğinin Avrupa'nın eski toplumsal koşullarının ürünleri olduğunu vurgular: "Oysa, değiştirmeyelim dedikleri bu sanat anlayışı, alıştığımız bu Doğu benzeri resimler, gerçekte Batı'nın, tepki gösterdiği eski toplumsal koşullarından çıkma, yaşama olanağını yitirmiş dünya görüşlerinin ürünüydü." (Anday 1974: 58). Anday sözlerini şöyle tamamlar: "Çok yıl önce olup bitmiş bir olayı, neden baş tacı etmek zorunda olduğumuzu anlamak güçtür. Çünkü, bu davranışın şaşırtıcı yanı, ille de eski Batı anlayışında ve beğenisinde kalmamızın istenmesidir." (Anday 1974: 58). Bilimlerin büyük devrimler yaratmasına dikkat çeken Anday, son dönem resimlerini anlayamadığını söyleyen yaşlı bir aydına resimdeki yeniliğin gerekliliğini şu şekilde

açıkladığını belirtir: “(...) hele bilimin çeşitli dallarındaki, o zamana değin yerleşmiş görüşleri allak bullak eden yeni verilerden sonra güzel sanatların koduğumuz yerde otlayamayacağını söylemiştim.” (Anday 1974: 58).

Anday, soyut resmin Batı’da yapılabileceğini; fakat Türkiye’de yapılamayacağını düşünenlere karşı çıkar. Fransa’da başka Türkiye’de başka sanat yapıtı vermeye çalışan sanatçı tipini sertçe eleştirir: “(...) Paris'e kapağı attı mı, orada istediği gibi çalışacak, ama Türkiye'ye dönünce; bırakacak bütün o alışkanlıklarını, doğaya benzer resimler, yonutlar yapacak... Sanırsınız ki, doğa benzeri, figürlü çalışma bizim geleneğimiz.” (Anday 2012: 123).

Başarılı sanat yapıtlarının iyi bir sanatçıya gereksinimi olduğu gibi çok iyi eleştirmenlere de gereksinimi vardır. Türk resminin türlü deneylerden geçerek kendini bulduğunu söyleyen Anday, resimlerimizin değerlendirilmesinde Batılıların ölçüt alınmasına karşı çıkar: “(...) ikide bir, birtakım Avrupalı, Amerikalı uzmanların, sanatçıların ne düşündüklerinin sorulması, bizi düş kırıklığına uğratmaktadır.” (Anday 2012:148). Anday bu tepkisini şu şekilde açıklığa kavuşturur: “Çünkü bu gibi yoklamaların sonunda, resmimizin Avrupa taklidi olduğu, özgünlüğe varamadığı gibi, doğruluğu tanıtlanamaz yargılar ortaya çıkmaktadır.” (Anday 2012: 148). Anday sözlerini tamamlarken Avrupalının hoşuna gitmek için ressamlarımızın özgünlük peşine düşmelerini eleştirir: “Bunun üzerine de, ressamlarımızda, bir özgünlük aramadır, bir yerlilik aramadır başlıyor. Ne için? Gene o Avrupalının hoşuna gitmek için.” (Anday 2012: 148). Anday bu durumdan kurtulmak için Batılıya danışmadan vaz geçilmesini önerir:

> “Önce bu yöntemden vazgeçmemiz gerekir; çünkü Batılıya danışma yöntemi, bizim resim sanatında onların çıraklığını bugün de sürdürmekte olduğumuzun özümsenmesi anlamını taşır. Oysa sınırı kesince çizilmiş bir tanıma giren belli bir Batı resmi yoktur ki, onun sürüp giden çıraklığı bulunsun.” (Anday 2012: 148).

Anday, Türk resminde Batılılara göre değerlendirmeye karşı çıktıktan sonra Avrupa resmi hakkında da bilgi verir. Artık günümüzde bir Avrupa resmi olmadığını ileri süren Anday, resmin artık Avrupa kıtasından çıkarak evrenselleştiğini vurgular:

> "Gerçi Batı resmi deyince, eskiden, doğaya dönük, derinliği olan bir resim anlaşılırdı, ama bu tanımı taşıyan sanat, sınırını çoktan aşmış, genişletmiş, dünyanın etkilerine açılmış ve bir anakaraya özgü olmaktan çıkarak dünyalaşmıştır. Kültür ve uygarlık konularında yazarken sık sık değindiğim gibi, bugün bizim için de, başka toplumların sanatçıları için de amaç Batı çizgisi değil, dünya çizgisidir artık." (Anday 2012: 148).

Anday, bize "kendiniz olun" diyen Batılının dünyanın tüm birikiminden yararlandığını belirtir. " (...) oysa kendileri dünyanın dört bucağında etkilenecek yapıt, görüş, işçilik aramaktadırlar." (Anday 2012: 148). Bu nedenle bizim de sanatımızı çeşitli kültürlere açmamızın gerekliliğini ortaya koyar: "Bu açıdan bakılırsa, biz de bugünkü çeşitliliğimizi kat kat arttırmak, 'yerlilik' anlayışı da içinde olmak üzere, sanatımızı her tür araştırmaya açık tutmalıyız." (Anday 2012: 149). Melih Cevdet bu açıklamalarından sonra Avrupalıların gerçek niyetlerinin ne olduğunu şu sözlerle ortaya çıkarır: "Avrupalının ... eleştirisi ve öğüdü, bilerek bilmeyerek, bizim ortak uygarlık dışı kalmamız dileğini taşır içinde." (Anday 2012:149). Anday, Afrikalılar üzerinden aşağıdaki örneği verirken öte yandan da Batılının kendiniz olun düşüncesine de katılınamayacağını pekiştirir:

> "Bugün biz Afrikalı sanatçılara, yalnızca maske ya da tahta oyma ile uğraşmaları, boyalı resim yapmamaları öğüdünü verirsek doğru mu olur? İlerleyememiş ülkelerin eskiden kalma tatlı yanları vardır elbet, ama onları soyutlayarak beğenmek, işin kolayına kaçmaktır; gelişmiş toplum bütün yoruculuğu ile benimseneceği gibi, geri kalmış toplum da, eğer beğeniliyorsa, tüm gerilikleri içinde beğenilmeli bakalım! Gaugin adada resmini bitirince kapağı Paris'e attı, kalsaydı ya o tatlı ilkellik içinde." (Anday 2012:149).

Türk sanat ve düşün adamı da artık, kendi alanında bütün dünyaya yeni öneriler sunma düzeyinde olacaktır, diyen Anday, Türk sanatçılarının ne yapacağı konusunda önerilerde bulunur. Dünya çizgisinin bilinmesi gerekliliği üzerinden yola çıkan Melih Cevdet, Türk sanatçısının yalnızca Batıdan beslenmesini istemez:

> "Herakleitos, 'Bir akarsuya iki kez girilemez' demişti, bizse o suyu durdurup bataklığa çevirmenin ardındayız. Dünya çapında yaratıcılık düzeyine eren Türk sanatçısı ve düşünürü, artık sadece Batı kaynaklarından değil, tıpkı Batılı sanatçı ve düşünür gibi, bütün dünya kaynaklarından esinlenecektir. Konu, sorunlara yeni açılar getirmek, insanlığa yeni önerilerde bulunmaktır." (Anday 1974: 59)

Görüldüğü gibi Anday değerlendirmelerini yaparken daha çok ulusal bir değerlendirmeyle hareket etmektedir. Böyle bir tutuma sahip olmasının nedeni de Batı sanatını ve algısını çok iyi bilmesinden ileri gelir.

Günümüz Türkiye'sinde de sanata, özellikle de resme ve heykele olumsuz bakışın bir gerçek olduğu belirten Anday, tüm bağnazlıklara karşın resmin ve heykelin bulunduğunu açıklarken neden karşı çıkıldığını da şöyle belirtir: "Resim ve yonut, sert bağnazlıklara karşın var olmuştur bizde; ama İslami dünya görüşü (bu dünyanın bir düş, Tanrı'nın başsız ve sonsuz olduğunu gösteren arabesk örneğinde en iyi kendini gösteren bu görüş) plastikte soyuta yöneltmiştir toplumumuzu." (Anday 2009 126).

Melih Cevdet, Doğu dünyasında ve Batı dünyasında soyut resmin algılanışındaki farka dikkat çeker. Doğu'da soyut resmin dinsel bir gözle ele alındığını belirtirken Batı'da yeni bir estetik ürün olarak görüldüğünü belirtir: "Bizde dinsel dünya görüşünün gereği olarak ortaya çıkmış olduğu anlaşılan soyut anlayış, Batı'nın eline tümden bir estetik olarak geçmiştir." (Anday 2009 126). Anday, Türkiye'deki soyut resmin dinsel kaynaklı olmadığını sanat olarak kabul edildiğini vurgular: "Demek bizim Batı'dan aldığımız 'soyut' bizim eski dinsel dünya görüşümüzün ürünü olan 'soyut' değildir." (Anday 2009 126).

Anday, Türkiye'deki resim piyasasına da değinir. Bizde kentsoyluların gecikmeyle de olsa resimlere yüksek para vererek aldıklarını belirtir. Anday bu yüksek fiyatların neden verildiğini bilemediği için sesini çıkaramadığını söyler: "(...) ama, bu alışverişlerde ne gibi alt hesaplar döndüğünü bilemediğim için pek ses çıkaramıyorum." (Anday 1990: 18) Melih Cevdet, ressamların bu duruma gösterdikleri tepkileri Hamit Kınaytürk'ün *Sanat Çevresi*[67] dergisinde çıkan "Resimlere Değer Biçme" adlı yazısından da yararlanarak şu şekilde açıklar:

> "Her sayısını ilgi ile okuduğum, 'Türk resim piyasası son günlerde doruk noktasına ulaştı. Yavaş yavaş on binlerin yerini yüzbinler, yüzbinlerin yerini de milyonlar almaya başladı' diyerek girdikten sonra, resim piyasasının resimden anlamayan kişiler elinde günü gününe uymayan iniş çıkışlar göstermesinden ve asıl önemlisi, sorumsuz kişilerin biçtikleri fiyatlarla resmî kurumların değerlendirmeleri arasında büyük ayrımlar bulunmasından yakınıyor. Hatta bu tür ayrımlar aynı kurumun iki ayrı temsilcisi arasında bile görülebiliyormuş. Dahası var; ressamdan, galeri sahibinden daha çok sayıda bir fiyat saptama kadrosu oluşmuş ortalıkta, onlar bilir bilmez yükseltiyorlarmış resim fiyatlarını... Bunun sonu nereye varırmış!" (Anday 1990: 18).

---

[67] Hamit Kınaytürk, *Sanat Çevresi Dergisi,* "Resimlere Değer Biçme" Haziran, 1990, Sayı: 20

Anday sözlerinin devamında resimlerin sanattan anlamayan kişilerin elindeki bu oynak piyasa, nedeniyle sanat değeri taşıyan yapıtların ucuza giderken değersiz olanların ise pahalıya satıldığının sözlerine ekler.

Bu değerlendirmeler de gösteriyor ki, Melih Cevdet, Türk sanatını konu edinirken yeni akımları tutmuş, onlara karşı çıkanlara yanıtlar vermiştir. Anday, Avrupa'ya göre geriden giden Türk resminin gelişimini olumlu bulmuştur.

2.2.2. Ressamlar

Anday'ın ressamlarla ilgili görüşleri yerli ressamlardan başlanılarak yabancı ressamlarla tamamlanmıştır. Melih Cevdet ressamın özelliklerine değinir, iyi bir ressamda olması gereken nitelikleri sıralar. Gerek Türk gerekse yabancı ressamların sanatlarını inceler, onlarla ilgili olumlu olumsuz düşüncelerini açıklar.

Anday ressamın ayırıcı özelliğini açıklarken sağbeğeni kavramı üzerinde yoğunlaşır. Ortaya konulan yapıtın yerleşik düzene karşı olmasının yeterli olamayacağını vurgulayan Anday, ressamın kendini de yansıtmasını ister.

> "Sanatçı ressam, sağbeğeniye yaslanarak ününü kazanır, ressam ise sağbeğeni yaratmak için didinir. Bunu göze almak, yaşamsal bir sorun olur onun için. Çünkü yerleşik sağbeğeniye savaş açmakla bitmemektedir iş, ortaya koyacağınız yapıt, taşıdığı sav yanında, 'kendiliğindenlik'i de göstermelidir. Burada üzerinde durduğumuz 'kendiliğindenlik' sanatçının kişiliğidir, daha açığı, onun sağbeğenisidir, savaşılan sağbeğeninin yerine geçecek olan sağbeğeni." (Anday 1992a 457)

Anday yukarıda olduğu gibi yer yer ressamların ayırıcı özelliklerine değinmiştir. Ressamların kullandıkları renklerden tanınabileceklerini de vurgular.

Anday başta Şeker Ahmet Paşa olmak üzere Rasih Gürhan, Malik Aksel, İbrahim Balaban, Abidin Dino gibi ressamlara değinir, onların resim sanatlarını açıklama yoluna gider.

Türkiye'ye resmin girmesinde büyük rol oynayan Asker Ressamlardan biri olan *Şeker Ahmet Paşa*(1841-1907) [68], yapıtlarında kompozisyona önem vermiş, daha çok kavun, karpuz gibi meyveleri, çiçekleri, geyikleri, koyun sürülerini ve çoban köpeklerini konu edinmiştir.

Anday, Şeker Ahmet Paşa'ya *Yiten Söz* adlı kitabında ayrıntılı olarak değinir. Onun Türk resim tarihinde oynağı büyük role dikkat çeker. Şeker Ahmet Paşa'ya geçmeden önce bir durum tespiti yapan Anday, Resimde Batı'nın 400 yılda yaşadığı serüveni bizim 150 elli yılda yaşadığımızı belirtir. Sonra zaman unsurunun Türk sanatındaki durumunu şu şekilde ele alır:

> "Tuvalde 'yakın' ile 'uzak'ın gerçekleştirilmesini elbette 'derinlik' tekniğine borçluyuz; ancak 'bura' ve 'öte' birbirlerine 'zaman' bağı ile bağlıdırlar; demek resme bakarken 'zaman'ı duymamız, bizde geçen yüzyılın son çeyreği içinde başlamıştır. Nakış buna elverişli değildi, tıpkı olabilirliği dışlayan masal gibi. Ancak 'bura' ve 'öte' arasında zaman ilişkisi kurmak, düşüncenin de yapısal özelliklerinden biridir. Çünkü 'düşünce', 'uzak olan'ın bize yaklaşması ve bizim uzak olana gitmemiz diyalektiğine bağlıdır." (Anday 1992a:186-187).

Anday üsteki alıntıda sözünü ettiği yakın ve uzak arasındaki bağlantıyı Şeker Ahmet Paşa'nın çözdüğünü belirtir. Onun hem yeni resmin hem de yeni düşüncenin de öncüsü olduğunu vurgular: "Şeker Ahmet Paşa'nın düşüncemize en büyük katkısı budur ve bu bakımdan o yalnızca yeni resmimizin değil, yeni düşünüşümüzün de öncüsü sayılmalıdır." (Anday 1992a: 187). Melih Cevdet, Şeker Ahmet Paşa'yla ilgili olarak derinlikli resmi

---

[68] "Batılı anlamda Türk resminin oluşmasına katkılarda bulunan ressam. Asıl adı Ahmet Ali'dir. 'Şeker', saray çevrelerinde kendisine verilen ve giderek yerleşen 'lakap'tır. 1855'te Mekteb-i Tıbbiye'de öğrenime başladı. Resimde özel yeteneği görülünce öğretmen yardımcılığına getirildi. Resimleri Abdülaziz'in ilgisini çekti ve resim öğrenimi için Fransa'ya gönderildi (1864). Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda Boulanger ve Gérôme'un atölyelerinde çalıştı. Yapıtları 2. Paris Dünya Sergisine (1867), 1869 ve 1870 Salon Sergilerine kabul edildi. Okulu bitirince Roma Ödülü'nü kazandı; üç ay da Roma'da çalışıp İstanbul'a döndü (1871). Sultanahmet Sanat Mektebi'nde ve askeri liselerde öğretmenlik yaptı; 1873'te Türkiye'de ilk resim sergisini Sanat Mektebi'nde düzenledi. 1875'te Darülfünun'da ikinci sergiyi açtı. Abdülaziz'in yaverliğine getirildi; rütbesi 1890'da refikliğe (tümgeneral) yükseltildi. 1895'ten ölümüne kadar yabancı misafirler teşrifatçılığı yaptı. Osman Hamdi Bey'le çalışarak Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşuna katkıda bulundu (1882-83). Paris'te henüz izlenimciliğin gelişmediği bir dönemde akademik anlayışa bağlı öğretmenlerle çalışan Ahmet Paşa, tir ölçüde Corot ve Courbet gibi ressamların etkisi altında kalmış ve çağdışı birçok ressam gibi peyzaj ve natürmorta ağırlık vermiştir." (*Milliyet Sanat Ansiklopedisi*, 257, 1991)

getirdiğini de sözlerine ekler: "Şeker Ahmet Paşa 1870 yılında Paris'ten döndüğünde, bize izlenimci resmi değil, derinlikli resmi getirdi." (Anday 1992a: 185).

Anday, yazılarında yaşayan Türk halk kültürünün, nakışları, dokuma, kilim ve yazma motiflerini, önemini ve değerini ilk kavrayan sanatçılarımızdan birisi olan *Bedri Rahmi Eyüboğlu*(1911-1973)'ndan söz eder. Bedri Rahmi'yi anlatırken onun ressamlığını ön plana çıkarır. Resmin müziğe benzediği sözüne dikkat çeker: "Bedri Rahmi Eyuboğlu uzun yıllar boyunca 'resim'i, 'şiir'e benzetirdi hep; bir gün 'Reis' dedi, 'meğer şiire değil, müziğe benzermiş.' Birinden ötekine kolayca geçivermişti." (Anday 1984b: 255).

Melih Cevdet, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sahip olduğu ressamlık, ozanlık, hocalık gibi niteliklerine değinir. Özellikle ressamlığını irdeler, bu sanatta hangi teknikleri kullandığını açıklar. Anday'a göre, Bedri Rahmi Eyüboğlu ulusal bir sanat yaratmanın süreçleri içinde önemli bir yer tutacaktır.

Melih Cevdet, "Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sanat çalışmalarında dinamizm, çok yönlülük ve çarpıcılık, her zaman başlıca özellikler olmuştur." (Anday 2012: 71) diyerek temel niteliklerini verir. Konuyu geliştiren Anday, Bedri Rahmi'nin sürekli yeni yollar denediğini açıkladıktan sonra şunları ekler:

> "Onu çerçeve içindeki bir tuvalinde, bir evin perdesinde, bir duvar süslemesinde ve giderek bir şiirinde görür görmez tanıyorduk. Kişiliğinin özgünlüğünü gösterir bu ve belki de bu yüzden Bedri Rahmi Eyüboğlu, dur dinlen bilmeksizin atılımdan atılıma koşuyor, yaratıcılığını yeniliklere, esinlenmelere, etkilenmelere açık tutuyordu. Daha Paris'te iken, atölyesinde çalıştığı Andre Lhote'dan Raoul Dufy'ye, Matisse'e değin uzanmıştı. Yurda dönüşünce sergilediği resimlerinde renk coşkunluğu hemen göze çarpar ve hareket içinde yakalanmış doğa ve insan, yerel karakterini arama yolundadır. (Anday 2012: 71)

Anday'a göre, Bedri Rahmi'nin resimleri "Duvara asılıp unutulan resim yerine duvarın kendisini süslemek, evin perdelerine, camlarına yerleşmek, yapıların içlerine ve dışlarına mozaikle girmek, yorulma bilmez hamaratlığına yeni olanaklar getiriyordu." (Anday 2012: 72) gibi özelliklere sahiptir. Bedri Rahmi'nin gravür, serigrafi, litografi tekniklerini birbiri arkasına denediğini söyleyen Anday, dokuma, kilim, yazma, mozaik yolunda sanatını yaydıkça yayıyordu, dedikten sonra şu açıklamaları yapar:

> "Modern resmi yadırgayanlar, onun modern resim anlayışı ve yerlilik duygusu ile yaptığı perdeleri evlerine asabiliyorlar, onun mozaikleri ile iç ve dış duvarlarını süsleyebiliyorlar, renkli camlarını pencerelerine takıyorlardı. Böylece yeni sanat anlayışı, bir serginin, bir galerinin dar çerçevesinden çıkıp ev yaşamına ve kent yaşamına canlı olarak giriyordu. Elbet duvara asılan resmin sınırı da kırılmış oluyordu. Resmin mimarlıkla bir arada düşünülmesi gerektiğini yıllarca savunmuştur. Ama o bir renkçiydi, hep öyle kaldı; Amerika'da bulunduğu sırada tanışıp konuştuğu salt renkçi ressam Rotko üstüne hayranlığından söz etmişti bana. İçerde ve dışarıda kazandığı başarılar, birbiri arkasına ödüllendiriliyordu. Genç kuşaklar üzerindeki etkisi gitgide genişlemekteydi." (Anday 2012: 72).

"Bizdenlik" kaygusu Bedri Rahmi Eyüboğlu'nu hiç bırakmadığını vurgulayan Anday: "O da ağabeyisi Sabahattin Eyüboğlu gibi, Batı'dan "kendimiz" olmayı öğrenerek dönmüştür." (Anday 2012: 71) diyerek Bedri Rahmi'nin sanatındaki ulusallığa dikkat çeker. Bu bağlamda yaptıklarını şöyle açıklar:

> "Nitekim bu yolda ona sadece yurt görünüleri yetmemiş, Türk el sanatlarını, nakışlarını da yanma alarak yürümeye başlamıştır. Bu yolda kendisinin çağdaş bir ressam olduğunu bir an bile unutmuyordu. Bizim halk sanatlarımızı yorumlayacaktı. Kilimlerden, çevrelerden, çoraplardan aldığı motifleri, resim-nakış birliği içinde değerlendirirken, bu motiflerin biçimleştirme (üslûplaştırma) yolu ile nasıl soyut birer desen durumuna geldiğini, çevresine bıkmadan, usanmadan anlatır, kimilerinin "modem" diye küçümsediği ve anlamsız olarak adlandırdığı soyut resmin, bizim halkımızca çok kolay benimsenebileceğini ileri sürerdi." (Anday 2012: 71-72).

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nda Batılılaşma ile halklaşma bir çeşit özdeşlik içindeydi, diyen Melih Cevdet, kurduğu bu bileşimden hiç ayrılmadığını da belirtir. Anday, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Akademi'deki öğretmenliğinin de etkisinin yayılmasında rol oynadığını belirtir.

Melih Cevdet, şiirleri ve resimleri birlikte ele alınmalı dediği, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun şiirini ve resimlerini karşılaştırır: "(...) ressam Bedri'nin renk tadı ve tutkusu, şiirindeki sözcük seçimine koşut değildir, ozan Bedri duygulu bir anlatımcıydı ve sanıyorum resim yolu ile dünyaya bakışını, şiirinde dillendiriyor, öyküleştiriyordu." (Anday 2012: 73). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun şiir başta olmak üzere her yazın türüyle ilgilendiğini belirten Anday, ozanlığını açıklarken ressamlığından uzak durmaz ve resim yaparken renklerin esiri olduğunu "Bedri resim yaparken kendini renklerine bırakırdı, renklerin mantığıyla düşünürdü. Buysa, duyarlığını kapıp koyuvermesine elbette engeldi." (Anday 2009b: 245)

şeklinde vurguladıktan sonra şöyle devam eder: "Tersi olsaydı resimle değil, yazınla karşılaşacaktık. Öyleyse onun resimleriyle şiirleri arasında hiçbir benzerlik yoktu. Diyeceğim ki, resim saygısının dizginlediği duyarlık, onda şiire akardı. Ama ikisinde de yapıcı öğeler, benzer öğelerdi." (Anday 2009b: 245).

Anday, renklere karşı olan tutumunu sözcüklerde yürütmediğini, düpedüz anlama yöneldiğini de vurgular. Melih Cevdet, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nda Nazım Hikmet etkisi olduğunu şöyle açıklar: "Şiirlerinde Nâzım Hikmet gibi kullanırdı uyağı bütünleyici, bağlayıcı işlevi üstlenmiş uyak. Ve bunların arasında düşüncelerini, duygularını sel gibi salıverirdi." (Anday 2009b: 246). Yeni Adam, Tan Anday, Ses, Gün, İnkılapçı Gençlik gibi dergi ve gazetelerinde şiirlerini, öykülerini yayınladığını belirten Yurdakul şiir sanatı için şunları söyler: "(...) yüksek sesle okunacak söyleyiş biçimleri içinde, yerli deyişlere yeni bir tazelik kazandırdığı(...)" (Yurdakul 1999: 285). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun konuşurken karşısındakine "reis" diye seslendiğini söyledikten sonra "Bizim aramızdaki bir adı da 'Bedros'tu." der.

Anday, çevirmenlik de yapan Ressam *Rasih Güran* (1915 –1970)'a *Vatan* gazetesinde Fahir Aksoy'la yaptığı konuşması üzerinden değinir. Güran'ın kimi görüşlerine katılırken kimilerine ise karşı çıkar. Anday, Rasih Güran'ın hem figüratif hem de nonfigüratif resme birlikte yaklaştığını vurgular: "Birbirine karşıt iki akıma da hoşgörürlükle bakıyor, bunlardan birini yok saymak bağnazlığına düşmüyor, ama kendi açısını, nonfigüratif resmi savunuyordu." (Anday 2008b: 253). Anday, Rasih Güran'ın toplumdan umudunu kestiği için çevirmenlikten vaz geçmesini ele alır. Toplumdan umudunu kesen birinin resim yapmasını bir sorun olarak ele alır: "Topluma yararlı olmak umudunu yitiren, roman çevirmekten vazgeçer de resim mi yapar? Çözülmesi bence güç sorulardı bunlar, ama keşke orada kalsaydı..." (Anday 2008b 254). Anday, Güran'a nonfigüratif resim yapması nedeniyle eleştirir ve şu değerlendirmeyi yapar:

> "Başta söylenenleri tutmuyordu bu sözler. 'Nonfigüratif olması bir resmin değerini azaltmaz,' demek, 'Nonfigüratifi kategorik olarak sanat dışına itelemek, dogmatik, softaca bir davranıştır,' demek ne demektir? Yanlış yorumlamıyorsam, bu sözlerden çıkarılacak anlam şudur: Nonfigüratif resim, figüratif resim gibi, sanatça değerlidir;

> ondan kaçmak, onu aforoz etmek doğru değildir, tersine resim sanatında değeri olan, resim sanatına yeni bir güzellik kazandıracak bir akımdır o. Nonfigüratif resim yapması, bu gibi resimleri savunması, Rasih Güran'ın bu akıma inandığını, bizi de inandırmak için çabaladığını göstermez mi? (Anday 2008b 254).

Anday sözlerini "Peki, tam bu sırada neden birdenbire, bu resimleri oyalanmak, yaşama gücünü sürdürebilmek için yaptığını, davranışının, umudunu yitirmiş bir adamın davranışı olduğunu söylüyor? Tutuyor mu bu iki anlayış birbirini?" şeklinde devam ettirerek yakaladığı çelişkiyi ön plana çıkarır.

Türk resim sanatında önemli bir isim olan *Ferruh Başağa*(1914-2010), geometrik-soyut çalışmalarıyla tanınmıştır. 1951'de Türkiye'de ilk soyut sanat sergisini açan Başağa, aynı zamanda taşist[69] yapıtlarını da sergilemiştir. Ferruh Başağa'ya soyut resim nedeniyle değinen Anday, ilk önce atasözlerinden de yararlanarak onu şöyle tanıtıyor:

> "Yıllardır tanırım onu, nasıl çalıştığını, kendi yapıtlarına da, öteki sanatçılarımızın yapıtlarına da nasıl baktığını bilirim. Övünmez, över; kıskanmaz, çalışmasına bakar; kızmaz da, kızdırmaz da. Şundan ki, esinden çok ellerini arar. Hani 'Âlet yapar el övünür' diye bir atasözü, ya da bir özdeyiş vardır ya, bunu Ferruh Başağa için, 'Eli yapar, kendi övünmez' diye değiştirebiliriz." (Anday 1992a: 140).

Anday yazısının ilerleyen bölümlerinde Tigiat Galerisi'nde açtığı sergiye Ferruh Başağa ile konuştuğunu belirtir. Anday'ın bildirdiğine göre Ferruh Başağa'nın soyut resimleri fazla ilgi görmemiş ve satılmamıştır. "Kendisinden o gün öğrendiğimize göre, pek satılmamış bu resimler, demek ilgi görmemiş." (Anday 1992a: 140). Anday bu durum üzerine kafa yorar. Soyut resmin niçin ilgi görmediğini değerlendirir. Sanatta moda anlayışına karşı çıkar:

> "Üzerinde durulacak bir olay bence. Ne dersiniz, soyut resim artık gözden düştüğü için mi? Yoksa kolay ve anlamsız sayıldığı için mi? Bana kalırsa, beğenilerimizi modalar sürüklüyor, kendimiz bulmak için çaba harcama zahmetine katlanmıyoruz. Soyut resmin, nonfigüratif resmin uydurmaca bir iş olmadığını bunca yıldır anlamamız gerekirdi. Severiz, sevmeyiz o başka, ama modalardan bize ne!" (Anday 1992a 140)

Anday bu eleştirileri yaptıktan sonra soyut resmin ilgi görmemesini felsefesizlikle açıklar: "Resim sanatının evreleri uygarlığın tarihi demektir; onun halkaları ise modalara göre değerlendirilemez, ciddi olmayı gerektirir. Hep felsefesizlikten oluyor bunlar." (Anday

---

[69] 1940'lardan sonra görülen taşizm, kendiliğinden otomatik olarak çekilmiş lekelerden ve renk sıçratmalarından elde edilmiş bir resimdir.

1992a 140-141). Anday yazısında "... Ferruh Başağa, bizde soyut resmin bir iki öncüsünden biridir." (Anday 1992a:140) diyerek önemi de vurgular.

Anday, *Malik Aksel*(1903-1987)'i de konu edinir. Onun hem ressam hem de iyi bir yazar olduğunu belirtir. 1978'de yayınlanan *Yasak* adlı kitabındaki "Kubbe ve Bilim" başlıklı yazısının büyük çoğunluğunu Aksel'e ayırmıştır. İstanbul Erkek Öğretmen Okulu'nda hocası olan ressam Şevket Dağ'ın etkisi onun kişiliğinde sürekli yer tutmuştur diyen Anday, Aksel'in kişisel özelliklerini şu sözlerle açıklar: "Alçakgönüllü, sessiz, hatta içine kapalı bir insan görünümünde olmasına karşın, dostluğunu kazananlar için, sohbetine doğum olmayan,(...)" (Anday 1992b: 98). Anday, Aksel'in Almanya'da Prof. Grossmann'dan dersler aldığını belirtir. Onun sanatını değerlendirirken dışavurumculuğuna, sentezciliğine ve adımlarını yavaş yavaş sağlam atmasına dikkat çeker:

> "(...) onda dışavurumculuk (Alman dışavurumculuğu) hiç de gözebatıcı değildi; Çünkü o, çeşitli etkileri, sanatçı anlayışı içinde kendine mal etmesini bilen az bulunur sentezcilerden biriydi. Belki de öğretmen olduğu için, resim kuramlarını incelemeye ve eleştirmeye büyük zaman ayırıyordu. Onun boyasında ve çizgisinde rastlantısal bir şey bulmak çok güçtür. Bunun yanında ve buna benzer biçimde, Malik Aksel, yürüdüğü sanat yolunda büyük bunalımlar geçirmemiş, şaşırtıcı atılımlara girmemiş, ağır kişiliği ile hep yoklaya yoklaya, hep bilip düşünerek yürümüştür. Suluboya düşkünlüğünü de bu açıdan yorumlamak yanlış olmaz kanısındayım. Bana armağan etmiş olduğu suluboya tablosuna şu anda Sevgi ile bakmaktayım." (Anday 1992b: 98).

Malik Aksel, Türk resim tarihine hakim bir ressamdır. Onun bu özelliğini bilen Anday, Nadir Nadi'yle birlikte III. Selim ve II. Mahmut'un portresinin nasıl yapıldığını araştırırken Aksel'in yapıtlarından[70] yardım aldıklarını söyler:

> "III. Selim'in portresini merak etmiştik... II. Mahmut'un at üstündeki resmi, bir Ermeni ressamın işi miydi? Başvuracak bir kaynak bulamamıştım. Çok iyi bir rastlantı, değerli ressamımız Malik Aksel'i karşıma çıkardı. Üstat, III. Selim portresinin bir Türk ressamınca yapıldığını, fakat bu ressamın adını bilmediğini, bu konuda Prof. Dr. Süheyl Ünver'in bilgisi bulunduğunu anlattı. (Anday 1978: 100).

Anday, Malik Aksel'in *Anadolu Halk Resimleri* adlı kitabının da önemli olduğunu sözlerine ekler.

---

[70] *İstanbul Mimarisinde Kuş Evleri*(1959), *Anadolu Halk Resimleri*(1960), *Türk'lerde Dini Resimler* (1967) *Sanat ve Folklor* (1971), *İstanbul'un Ortası*(1977).

Ressam Râsin Arsebük(1923-), Cumhuriyet döneminin başta gelen ressamlarından biridir. Paris'te hukuk eğitimi almasına karşın ressamlığı tercih etmiştir. Başta Papa Jean Paul II olmak üzere birçok tanınmış insanın resmini çizmiştir. Anday, *Sevişmenin Güdüklüğü ve Yüceliği* adlı yapıtında yer alan ve "Resim Üstüne ve Bir Ressam" başlığıyla yazdığı denemesinde Arsebük'e değinir. Yazısında önce "duymak" ile "dinlemek" sonra da "gören" ve "görülen" kavramlarını irdeler. Ressam Râsin Arsebük'ün bu konuda çok başarılı olduğunu vurgular. Râsin'in resimlerindeki canlıların göz bebeklerine[71] dikkat çeken Anday, imgenin kullanımını şöyle açıklar: "Râsin'de gözbebeklerinin çokluğu, hiç de rastlantı, ya da biçim, yapı kaygusundan doğma sayılmamalıdır. Bir bakıma kendisinin imgeleşmesini sağlamak için yapmıştır bunu sanatçımız." (Anday 1990: 179). Anday, *Felsefesiz Yaşamak* adlı kitabında yine Râsin'in sergisine gittiğini belirtir. Gözlerin etkisi altında kaldığını söyler: "Rasin'in yeni sergisine geçen cuma günü gittim, resimlerin değişik biçemi hemen gözüme çarptı..." (Anday 2002a: 45) dedikten sonra gözlerin etkisine girdiğini belirtir; fakat bu kez hayvan gözlerine dikkat çeker, ressamla konuşur:

> "Çok şaşırtıcı bir şey, gene gözlerle karşılaşmaz mıyım! Ama bu kez insan gözleri değildi bakıştığım, hayvan gözleriydi: Kedinin, balığın, baykuşun.. gözleri. Bu bakışlardan korkuya kapıldığımı söyleyebilirim. Sanki dünyanın gizini bu hayvanlar biliyordu ve bunu bize gözleriyle anlatıyorlardı. Konuşmadıkları için bütün ruhlarını gözlerinde biriktirmişlerdi, 'Dünya anlatılmaz, görülür' der gibiydiler.
> Orada eski bir şiirimi mırıldandım kendi kendime:
> Hayvanlar konuşmadıkları için
> Kim bilir ne güzel düşünürler
> Tıpkı ellerimiz gibi.
> Ve dalgın dalgın ellerime baktım.
> Hayvanlar ne görüyorlar? Neyi görüyorlar? Gördüklerini yorumluyorlar mı, yoksa görüp geçiyorlar mı?
> Râsin'in sergisinde bu soruların yanıtlarını aramak zorunda kalıyorsunuz.
> Orada, hayvan bakışları ile ilk kez karşılaştığım sanısına kapıldım, Heyecan verici bir durumdu bu. İnsan egemen dünyada yaşamıyordum artık. Hayvanların keskin bakışları karşısında kendimi küçük görmeye ya da utanmaya benzer bir duyguya kapılmıştım.
> Ressama da açtım konuyu

---

[71] *Yurt Pazar*'da Ressam Rasin Arsebük'le söyleşi yapan Musa Ağacık da Rasin'in resimlerinde öneli yer tutan gözler üzerinde durarak şunları söyler: "Rasin'in portrelerine baktığınızda gözlerdeki o ışık sizi güçlü bir çekim merkeziymiş gibi içine doğru çekiyor. Ve bir süre sonra ürperdiğinizi hissediyorsunuz. Çünkü o portrede dile gelen öykü ete kemiğe bürünerek sizi sarsıyor." (Ressam Rasin Arsebük ile Söyleşi, http://www.haberlink.com/haber).

> -Gözler sizi neden bunca ilgilendiriyor? diye sordum.
> Rasin,
> -Her şey gözde olup bitiyor, dedi. Benim sorunum, resim sanatının felsefi boyutuna uzanmak olmadığı için kurcalamadım. Gerçekte benim sorum yersizdi." (Anday 2002a: 45)

Anday resimlerin etkisi altında kaldığını, yukarıdaki sözleriyle açıklamış olur. Musa Ağacık'a *Yurt Pazar*'da görüşlerini açıklayan Arsebük, Anday'la çok yakın dost olduklarını belirtir.

Ressam *İbrahim Balaban* (1921-), Türk resim sanatında dikkat çeken ressamlardan biridir. Resme başlamasında Bursa cezaevinde yedi yıl birlikte kaldığı Nazım Hikmet'in büyük etkisi olmuştur.[72] Balaban'ı Âşık Veysel'e benzeten Sinan Korle'e göre, Türk halk resmi Balaban'la başlamıştır. 25 Aralık 1949'da *Vatan* Gazetesi'nde yayınlanan "Halk Şiiri Yanında, Bir de Halk Resmi…" adlı yazısında İbrahim Balaban için "Türk halkının sanat zevkini, resim görüşünü, masal dünyasını, iç alemini, iyiye ve güzele hasretini doğuştan beraberinde getirmiş bulunuyor." dedikten sonra şunları sözlerine ekler:

> "İşte böylece, Türk halk resmi Balaban'la başlamış bulunmaktadır. Bugün Balaban, şehirdeki Türk sanatkarının bocalamaları, kah taklide sapan, kah acayipliğe kayan aranmaları ortasında yolunu bulmuş, yani resimde bir Türk çığırının temellerini atacak bir netice elde etmiştir." (Korle, 1949, Akşam).

Anday, Balaban'a değinirken onun ilk sergisinde[73] sabaha kadar çalıştığını şöyle açıklar: "Balaban'ın İstanbul'da açtığı ilk serginin yetiştirilmesi için kimi arkadaşlarla o gece sabaha

---

[72] "Balaban, Bursa Cezaevi'nde kendisinden 20 yaş büyük olan Nazım Hikmet Ran'la tanıştı. Onun desteği ve ilgisi sayesinde resim yeteneği ortaya çıktı ve gelişti. Nazım Hikmet, Orhan Kemal'i hikâyeci, Balaban'ı ise ressam olarak yetiştirmek istiyordu. İbrahim Balaban cezaevinde resmin yanı sıra felsefe, sosyoloji, ekonomi-politik konularında pratik bilgiler edindi. Ressam, yedi yıl süren Nazım Hikmet'li günlerini ileriki yıllarda yazdığı *Şair Baba ve Damdakiler* kitabında anlatmıştır." (http://tr.wikipedia.org/wiki)

[73] Balaban'ın 1953'te açılan sergisi döneminde büyük bir ilgi görmüş ve birçok gazete ve dergide sergi üzerine yazılar çıkmıştır: "Yeditepe Sanat Dergisi 1 Kasım 1953 de okurlarına sergiyi duyurduktan sonra 2 Kasımda Fikret Otyam'ın Balaban sergisi dolayısıyla bir yazısını yayınlıyor. 'Babasının öçünü bıçakla değil, resimle alan ressam Balaban.' diyerek sergideki 'Cinayet' tablosuna vurgu yapıyor. 15 Kasım 1953 günü Balaban sergisi için üç yazı birden yayınlanıyor Yeditepe Sanat Dergisinde. Birincisi bir haber yazısı: köylülerin maksatlı olarak yoksul ve perşan gösterildiğini söyleyen sanat dışı çatlak seslerden bahsediyor. İkinci yazı Haşmet Akal'ın 'Balaban Sergisi' adlı yazısı, diğeri ise Can Yücel'in: 'İşin hikaye yaniyle oyalanmadan seyirciyi gerçeğin taa göbeğine götüren resimler. Bu bakımdan ona gerçekçi realist demek bile yanlış. Onda Makal'ın, gerçeği iğneyle kuyu kazarcasına eşelemesi yok.' 'Gücünü umuttan alan bir gerçek duygusu içinde Balaban'ın dünyasına, dünyayı adam etmek için didinenlerin dünyasına doğru kalkınmaya başlıyor.' diyor Can Yücel**.** Cumhuriyet Gazetesinde ise 8 Kasım 1953 günkü yazısında Yaşar Kemal şöyle

dek çalıştığımızı unutmam." (Anday 1984b: 252). Balaban'ın *Hapishane Önü, Harman Yeri* gibi resimlerinin herkesin hayranlığını çektiğini belirten Anday, Bedri Rahmi'nin Balaban'ın resimlerine olan tepkisine değinir: " 'Hatta Bedri Rahmi Eyuboğlu, Balaban'ı överken, 'Hepimizin pabucu dama atıldı,' demişti. (Anday 1984b: 252-253). Melih Cevdet Anday, 26 Ekim 1953 Akşam gazetesinde çıkan yazısında Balaban'ın resimleri için "hepsi bitkin, çoğu pırtılara bürünmüş, koyu bir yoksulluk içinde görünen insan kalabalıkları seyredene hiç de umutsuzluk vermiyor." dedikten sonra Balaban'ın sanatını şu sözleriyle açıklar:

> "En çok yürek paralayıcı konularda bile Balaban, sevinç, umut öğelerini araya katmasını bilmiş. İbrahim Balaban resim dünyamıza taptaze bir hava getiriyor. Özsüz, konusuz, salt çizgiden, renkten kurulu biçimcilik akımına karşı koması, stilizasyonda hayat ölçüsünü bir an unutmaması onun belki en büyük başarısıdır." (Anday, 1953: Akşam).

Anday, 2009'da yayınlanan *Akan Zaman Duran Zaman* adlı anılarından oluşan kitabında yer alan "Sanatlar Arasında" başlıklı yazısında, Balaban'ın resim sergisine gösterilen ilginin kısa sürdüğünü ve onu övenlerin ağız değiştirdiğini belirtir: "Beni şaşırtan, bu

---

yazmış: 'Bir umut ışığıdır sarıyor insanın içini. Yuyor, temizliyor cümle karanlığı. İşte bu, Balaban'ın kuvvetidir. Balaban söylemek istediğini kestirmeden söylemesini biliyor.' 'Ben Balaban'ın her tablosunu bir türküye benzetiyorum. Şöyle ki: Her türkü bir hikayedir. Bir olaydan çıkmıştır. Olaydan çıkmayan hiç bir türkü yoktur. Olayı anlatınca da hayatı en kestirmeden anlatıyor türküler. İşte Bursa'nın Seç köyünden Balaban'ın her tablosunun bir hikayesi var. Ve hayatından bir parça her tablosu… Rengi ile, ışığı ile bir parça…'

23 Kasım 1953 günlü Akşam gazetesinin Melih Cevdet'in düzenlediği sanat sayfasında Mehmet Ali Aybar**,** Tahsin Hüsnü takma adıyla yazdığı yazıda Balaban sergisi için olumlu eleştiri ve beğenilerini sıralıyor. " Resmi halka sevdirmeğe çalışanlar, bu başarının üstünde iyice durmalıdırlar. Halk ilgisinin doğuracağı uyarma ile, resmimiz özgür bir kimlik kazanabilir. Sonra yukarıki soruya verilecek cevap, gerçekçilikte Soyut Resim üstünde sonsuz teorik tartışmalarından, pratik sonuçlar çıkarılmasına da yarayabilir. Böylece biçimin, öz ve konuyla olan ilgilerini daha iyi anlayacağımızı sanıyorum." Dedikten sonra, bu serginin bu kadar yoğun ilgi görmesini şuna bağlıyor: "Birincisi, sergideki resimlerin sadece gözleri oyalamak için yapılmamış olması… bir şeyler anlatılmak istendiğini, daha kapıdan girer girmez farkediyorsunuz. Büyük kompozisyonlardan en küçük desenlere kadar serginin bütün resimleri konuşuyor. Hiç biri resim yapmış olmak için yapılmamış. Balaban'ın söylemek istediği şeyler varmış, resimle söylerim demiş; resmi araç gibi kullanmış. Balan'ı, çoğu ressamlarımızdan bu özelliği ayırıyor. Ötekiler resmi, resim için yapıyorlar; Balaban bir şeyler söylemek için.. Üstelik söylediği şeyler de öyle kayıtsız kalınacak şeylerden değil. Bir bakıma Balaban kendi hayatını anlatıyor; ama bu, bir bakıma da her köylünün, kırk bin köyümüzün hikayesi.. duvarlara bir göz atıyorsunuz ki, koca memleket sanki orada. Dertleri, sevinçleri, acıları, gelenekleri, geri araçları, ama emeklerinin yaratıcı gücüyle, Anadolu'nun o kutlu kalabalığı sizi çevrelemiş. Yüreğiniz saygı ve sevgi yle çarpıyor." (-) 'Sergiyi sevdiren sebeblerden ikincisi, resimlerin yaşamadaki güzelliği ve umudu anlatması.. Acıklı şeyler gördüğünüz halde, sergiden iyimser olarak çıkıyorsunuz.' (-) 'Üçüncüsü, Balaban'ın olanı olduğu gibi, yalansız, abartmasız vermesi. İsim yapmaya çalışan bir köylü yazarımız gibi, kimi şehirli aydınların hoşuna gider diye, anlattıklarını şehirli psikolojisine göre süslemeye kalkmamış." (http://blog.ressambalaban.com/uzun-sanat-yolu/)

ilginin oldukça kısa bir zaman sonra sönüvermesidir. Onu övmüş olanlar artık ağız değiştirmişlerdi.” (Anday 2009b: 253). Anday sözlerini tamamlarken kimilerinin onun bağlı olduğu akımı yermeye dahi başladığını söyler: “Benzeri durum, başlangıçta büyük ilgiyle karşılanan ve nerdeyse bütün resmimizi saran soyut, figürsüz çalışmalar için de söz konusudur. Çabucak bırakılmakla kalmadı, yerildi de o akım. Ve böylece sanatçılarımızın bakış, yaklaşım açılarında sürekli bir dalgalanış yaşandı.” (Anday 1984b: 253). Balaban’ın yaşadığı sıkıntının nedenlerini bulmaya çalışan Anday’a göre köy konusu üzerine çalışan sanatçılar arasında düşün ortaklığının olmaması sorunun kaynağıdır: “Köy konusunun yazın, resim ve müzikteki ortaklığı, sanılır ki bu dallarda çalışan yazar ve sanatçıların düşün birliğinden kaynaklanmıştır. (Anday 1984b: 253) diyerek sorunun nedenini bulan Anday sözlerini şöyle bitirir: “Oysa bırakın böyle bir düşün birliğini, ozanlar, romancılar, öykücüler, ressamlar, yonutçular, müzikçiler arasında arkadaşlık, dostluk ilişkilerinin varlığından bile söz edilemez kolay kolay.” (Anday 1984b: 253).

Türk sanat tarihinde ressamlığı ile tanınan *Nurullah Berk* (1906-1982), Sanayi-i Nefise’de sanat öğrenimi görmüştür. Yapıtlarını geometrik-figüratif bir anlayışla ele almıştır. Anday, Nurullah Berk’i anlatırken arabesk, hat ve minyatüre de değiniyor. Berk’in Doğu sanatını Batılı hocalarından öğrendiğini vurgulayan Anday, onun Türkiye’deki kübizmin öncüsü olduğunu biçeminden yola çıkarak ortaya koymaya çalışır:

> “Ressam Nurullah Berk'te arabesk sevgisinin ‘hat’ sanatından mı, yoksa Batı'daki hocalardan edindiği dinamik-statik karşıtlığından mı kaynaklandığını şimdilik bir yana bırakarak, burada şuncasıyla yetindim ki, döner eğri çizgi ve düz çizgi uyumu, nesneleri biçimleştirme ‘üsluplaştırma’, zaman zaman hacim merakı (çünkü o bizde Kübizm'in öncülerimizdendir), yüzeylerde istif eğilimi, onun sanatının temellerini oluşturur.” (Anday 2009: 190).

Tanzimat Fermanı ile başlayan modernleşme her alanda çatışmaları da beraberinde getirmiştir. Resim de bunlardan biridir. Anday, hem yazar hem de düşünür kimliği de bulunan Berk’in de Tanzimat’tan beri devam eden Batılılaşma-yerlilik gibi sorunlu konulara el attığını belirtir:

> “Sanatçımızın resimleri, plastik alandaki değerleri yanında genellikle kültürümüzün en ilginç sorunlarından birine can evinden değinilmesi ve onu aydınlatmamızı sağlaması bakımından da bize çok önemli bir olanak vermektedir. Bu da Tanzimat'tan beri tartışılması sürdürülen Batılılaşma-yerlilik sorunudur.” (Anday 2009: 190).

Melih Cevdet, Ressam Nurullah Berk'in Cumhuriyet döneminin yetiştirdiği bir sanatçı olduğunu, Şeker Ahmet Paşa kuşağından geldiğini ve Paris'te eğitim aldığını açıklar. Anday bu dönemleri yaşayan sanatçılarından hiçbirinin içlerinin tam olarak rahat olmadığını vurgular. Bu sanatçıların kaygısının Batı taklidinde kalmak olduğunu belirten Anday, Berk'in Paris'ten döndükten sonra yaptıklarını ele alır: "Dönüşünde 'minyatür'ü inceler adamakıllı, 'hat' sanatıyla ilgilenir ve bir de mutluluk duyguları içinde kavrayıverir ki bu Doğu sanatları birtakım Batılı sanatçıların ardına düştükleri yeni anlayışlar içinde en güzel örnekler olma niteliğindedir." (Anday 2009: 191) Anday, Berk'in bu çalışmadan sonra Paris'e geri döndüğünü ve Doğu-Batı karşıtlığını birleştirmeye, uzlaştırmaya çalıştığını belirtir: "Nurullah Berk koşar yeniden Paris'e, oradaki eski hocalarına, ustalara bunu anlatır. Artık içi rahattır çünkü Doğu-Batı karşıtlığından değil, Doğu-Batı birliğinden söz edilir pekâlâ." (Anday 2009: 191). Ancak Anday, Nurullah Berk'in bu davranışını doğru bulmaz. Nedenini şu şekilde açıklar: "İşte bizim Cumhuriyet dönemi sanatçımızın örnek çilesidir bu. Batı'ya yönelmek fakat tam Batılı olurken korkuya kapılmak, yerli olanı, kendimizin olanı aramaya başlamak." (Anday 2009: 191). Böylece arada kalan sanatçılar uygarlığı yakalamazlar ve Batı'dan vaz geçemedikleri için arada kalırlar.

Melih Cevdet Anday, Berk'in ortaya attığı sentezin de Batı taklidi olduğunu Batılı ressamların çalışmalarıyla verir: "Nurullah Berk'in burada bulmuş olduğu mutlu sentez de bizim sayılamaz; eğer birtakım Batılı sanatçılar Doğu-İslam sanatlarından esinlenmeselerdi, 'hat'ın, 'arabesk'in ya da 'minyatür'ün modern yorumunu biz yapabilecek miydik?" (Anday 2009: 191). Yazısının ilerleyen bölümlerinde Klee'nin Tunus'ta Arap yazısının süsleme olarak kullanılışını gördüğünü söyleyerek savını sağlamlaştırır. Batılı sanatçıların Doğu sanatını bildiklerine örnekler verir: "Ressam Nurullah Berk, arkadaşları için de söyleyebileceğimiz gibi, bizdeki eski sanatların önemini yine Batı'dan öğrenmiş değil midir? Paris'teki hocası Lhote, eski Mısır sanatını ve İran minyatürünü biliyordu." (Anday 2009: 191).[74]

---

[74] Anday'ın burada ileri sürdüğü görüşleri *D Grubu Sanatçılarının Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecine Kazandırdığı Farklı Bakış Açıları* adında Yüsek Lisans Tezi hazırlayan Feray Şerbetçi, Seyfi Başkan'dan da alıntılar yaparak bu konuda şunları söyler: "Doğu minyatürleri de resim sanatına en yakın alandır. Burada da uyum içinde yer alan renklerin yanı sıra, çizgi arabeski göze çarpmaktadır. Yine doğu sanatlarının en önemlisi olarak sayılan "hat", İslam yazısının resmi

Anday, Avrupalı sanatçıların el atmasıyla birlikte "hat"ın kutsallıktan kurtulup estetik bir kavrama dönüştüğünü belirtir: "Geçmiş bize gelecekten görünür diye bir söz vardır, bu söz uyarınca 'Doğu' bize Batı'dan görünmüştür ama yeni bir biçimde, estetik bir yoruma uyarak. Daha açığı, sözgelişi 'hat' kutsalken 'estetik' oluverir." (Anday 2009: 191).

Türk resim tarihinde dikkat çekici bir sanatçı olan *Âbidin Dino*(1913-1993), yaşamı boyunca birçok alanda çalışma yapmıştır: Sinema, felsefe, edebiyat, heykel alanında yazılar yazmış, tiyatro oyunları yazmış, futbol belgeseli ve fotoğraf çekmiştir. *Milliyet Sanat Ansiklopedisi'*nde Dino şu özellikleriyle tanıtılır:

> "1930'dan başlayarak desen ve karikatürlerini, 1931'den sonra yazılarını yayımladı. Nazım Hikmet'in iki şiir kitabını resimledi.(...) 1934'te sinema öğrenimi için Moskova'ya gitti; Lenfilm stüdyosunda yönetmen Sergey Yutkeviç'le çalıştı. Sovyetler Birliği'nde üç yıl kalarak Madenciler adlı filmi çekti. 1937'de Londra ve Paris'te çalıştı."[75]

Bu kadar çok alana yayılan Dino 1930'dan sonra ortaya çıkan resim gruplarının da öncüsü olmaktan geri durmamıştır: "Nurullah Berk'in tavsiyesiyle D grubu'nun kurucuları arasında yer almıştır. 1937 yılında yurda dönmüş ve 'Liman grubunu' kurmuştur. 1941 yılında 'Yeniler grubunu' kurmuş, sergilerine katılmıştır." (Baltacıoğlu 1971: 61).

Âbidin Dino, Anday'ın üzerinde en çok durduğu sanatçıların başında gelir. 2012'de yayınlanan *Gökyüzü Haritası* adlı kitabında bulunan "Bir Kişiliğin Romanı" başlıklı yazısını Âbidin Dino'nun sanatına ayırmıştır. Dino'nun çok farklı resimler yaptığını belirten Anday, ilk olarak biçemini koruduğunu belirtir:

> "Abidin Dino, bütün sanat yaşamında öylesine değişik resimler yapmıştır ki. Onu hangi tür resimlerinde aramamız gerektiği sorunu bir güçlük olarak dikilir karşımıza; ama biçemi, diyebilirim ki, değişmemiştir hiç, sanatçılarımız içinde, biçemi ile ilk bakışta bize 'İşte o' dedirten çok az kişi tanımışımdır. Bunca değişik yollar denediği

---

niteliğinde bilinir. Batılı soyut üsluplu Klee, Matisse, Morellet ve Kandisky "hat" sanatından oldukça etkilenmişlerdir. Nurullah Berk için, modern resmin bizdeki kültür yapısına en uygun çalışan ilk sanatçıdır diyebiliriz. Tıpkı Matisse gibi minyatür ve hat sanatından etkilenmiş, bu etkilenme sonucu, estetik anlayışını bu temel üzerinde geliştirmiştir. Ancak Matisse'in de benzer etkilenme sonucu araştırmalar yaparak böyle bir üslup geliştirmesi, Nurullah Berk' in taklit ettiği anlamına gelmez. Çünkü Berk' in kendi kültürü ve etkilenip bu tür çalışma yapması olağandır. Bu fikrini birçok yazısında da dile getirmiştir." (Şerbetçi 2008: 39).

[75] bkz. *Milliyet Sanat Ansiklopedisi*, 88, 1991.

> halde, Âbidin Dino, kendi sağlam kalıbını her resmine basmayı bildi: 'İşte Abidin!' dedirtti bize." (Anday 2012: 394).

Âbidin Dino'nun resim dünyamıza bir çizgi(desen) ressamı olarak girdiğini söyleyen Anday, Dino'nun kişisel özelliklerine de değinir: "(...) çok yönlü bir sanatçı, zorlu bir düşünür ve araştırıcılık yeteneği taşıyan, meraklarına kolay sınır bulunamayacak bir insandır." (Anday 2012: 394-395). Âbidin Dino çizdiği el resimleriyle dikkatleri üzerine çekmiş bir ressamdır. Anday, Dino'nun hastanede yatarken kendi elini çizdiği bir resmi şu şekilde açıklar: "Tanıdım, Abidin'in eli, sol eli... O sırada sağ el, bu sol eli çiziyordu. Bilekte iğne ve iğneyi tutan sargı. Üç parmak ileri çıkmış, baş ve işaret arasında bir tüp (olabilir). İkinci resim, aynı el ve gene iğne, elin üstüne batırılmış olan iğne." (Anday 1994a: 352). Âbidin Dino, eller çizerek Türk resminde çalışan, üreten, emekçi köylüye dönük resmin öncüsü olmuştur. Anday bu öncülüğü ve katkıyı şu şekilde açıklar:

> " (...) kadın, erkek, köylü insanının elleri, dünyada uygarlık, kültür adına ne varsa yaratan eller. Sanırım sanatımızda halka, köylüye dönük resmin öncüsü odur. Sadece bu niteliği bile, onu unutulmazlar arasına saymaya yeter. Abidin Dino çalışan halkımızı, köylümüzü, resminin kahramanları olarak ortaya çıkarıyordu. Böylece bizde, resim aracılığı ile bir Anadolu imgesi yaratmak amacını güdüyordu." (Anday 2012: 395)

Anday, Âbidin Dino'nun köy resimlerinin, çoğu ressamı derinden etkilediğini de sözlerine ekler. Melih Cevdet, Âbidin Dino'nun çizgiden (konturdan), gölgeli resme geçmesini büyük değişiklik olarak görür: "Onun serüveninin can alıcı yerini bu değişiklik oluşturur. O sağlam çizgi erir, öylesine erir ki, yerini açıklık koyuluk ayrıntıları ile siyah-beyaz alır." (Anday 2012: 395). Âbidin Dino sanat yaşamı boyunca "ele" ağırlık vermekle birlikte kendine özgü bir biçem yaratmayı başarmıştır. Eller ve çiçekler Dino'nun tüm sanat yaşamında yer bulmuş iki ana tema olarak yapıtlarında karşımıza çıkar:

> "Eller onun penceresinden bir yaşamı simgelerken parmakların da kendi aralarındaki uyumu veya farklılıkları kişilikleri temsil eder. Çoğunlukla desen olan bu resimler, yalın ve direkt çizgilerle oluşturulmuş. Işık gölge karalamalarının yerine çiçeklerde olduğu gibi ellerde de bir yalınlık ve direkt bir ifade söz konusudur. Bu desenler daha çok ruhsal etkinlik sonucu oluşturulmuş desenlerdir. Genelde suluboya olarak yaptığı çiçekler ise, simgesinin tükenmez çeşitleri ve değişik uygarlıklarda tuttuğu yerdir. Yalın, hüzünlü, acı yüklü, özgünlüğünü oluşturmuş çiçeklerdir bunlar." (Şerbetçi 2008: 47).

Her sanatçı bir anda eski biçemini bırakıp yeni bir tarza geçemeyebilir. Bu duruma dikkat çeken Anday, Âbidin Dino'nun gölgeli resme geçişinin birdenbire olmadığını yaşadığı

aşamaların bulunduğunu belirtir:

> "(...) önce, çizgilerle oluşan insan küçülmüş, küçülmüş, belli belirsiz bir duruma gelmiştir. (Büyük yürüyüş resimlerindeki insanlarda olduğu gibi.) Sonra bir de görürüz ki, yere çöküp oturmuş, başı sarmalı köylü kadında artık deseni aramak boşunadır, onun yerini gölgeli siyah-beyaz alır tümden ille benzetmeye kalkarsak, Durer'den Rembrant'a atlamıştır. (Anday 2012: 395-396).

Anday yukarıdaki alıntıda geçen Durer[76] ve Rembrant'tan[77] yola çıkarak Âbidin Dino'nun, yüz yıllık bir atlama yaptığını söyler. Âbidin Dino, ressamlığı yanında, örgütçü, öncü, bağlayıcı nitelikleri ile de hem çevresini hem toplumumuzu etkilemiştir diyen Anday, Dino'nun 1933'te "D" Grubu'nu, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra da "Liman Grubu"nu kurduğunu sözlerine ekler. Benim ilk şiir kitabım *Rahatı Kaçan Ağaç*'ın kapağını[78] da o çizmişti diyen Melih Cevdet, Âbidin Dino'nun ressamlığı dışındaki çalışmalarına da "Bir Kişiliğin

---

[76] Albrecht Dürer (1471-1528) Batı sanatın başta gelen ressamlarındandır. Geç gotik flamen sanatından yararlanan Dürer, ışığın ve gölgenin ressamı olarak anılır.

[77] Rembrandt Harmenszoon Van Rinjn (1606- 1669) 17. yüzyılın en önemli ressamlarındandır. Eserlerini yaptığı dönem genellikle Hollandanın altın çağı diye adlandırılan dönemdir. *Gece Bekçileri* ve *Anatomi Dersi* konulu eserleri ile tanınmıştır.

38

Melih Cevdet Anday, *Rahatı Kaçan Ağaç,* 1946

Romanı" başlıklı yazısında değinmiştir.[79]

Anday, *Mehmet Gün* (1953-2007)'ü de ele alır ve ilk önce onu tanıtır. Okuduğu okulları, kazandığı ödülleri ve yurt dışındaki etkinliklerine değinir. AKM'nin en üst katındaki sergi salonunda Mehmet Gün'le karşılaştığını, ona sorular sorduğunu belirtir. Yonutlarını bile boyadığını söylediği Mehmet Gün'ün resimlerinde İngilizce dizelerin bulunduğunu söyler:

> "Resimlerinin tümü büyükçe panolardı ve bu panolar dikkati çekecek kadar az boyalı idi. İlk bakışta soyut bir çalışma sayılabilecek bu resimlerde belli belirsiz figürler (özellikle portreler) ve İngilizce dizeler göze çarpıyordu. Resmin biçemine, havasına uygun yazılmıştı bu dizeler, güzel bir yazı olmasına özellikle aldırılmadan, sanki resmin tamamlayıcısı gibi düşünülerek hem biçim, hem renk bakımından." (Anday 1992a: 412).

Anday resimlerdeki dizelerin, Prince'in hit olan *Purple Rain* müziğinden kimi sözler olduğunu söyledikten sonra Mehmet Gün'ün resimleriyle yontularının birbirini tamamladığını sözlerine ekler.

Anday yukarıda adı geçen ressamların dışında *Nazmi Ziya, Mehmet Nâzım* gibi ressamlara da değinmiş, az da olsa sanatlarıyla ilgili bilgi vermiştir. Örneğin, Güney Fransa'daki Tarbes Belediyesi'nin 1978'de düzenlediği Nâzım Hikmet haftasında gördüğü Mehmet Nâzım'ın resimleri için "İnsan ve eli, at, deve, kuş, organik bütünlüklerini, renkli olarak verilen parçacıklardan alıyorlardı. Elbet bu yaklaşım nesneyi derinliğinden soyutluyor, yüzeyleştiriyordu." (Anday 1994a: 350) demektedir. *Agop Arad*'ın ressamlığı üzerinde de duran Anday, Arad'ın eski bir dostu olduğunu söyledikten sonra sanatını *Akan Zaman Duran Zaman* adlı anı kitabında şu şekilde özetler:

> "Liman Sergisi yıllarından beri sürüp gelen ustalığını dizgin altında tutan, neşe ve şaşkınlık verici bir çocuksuluk ile, vurucu olmadan yansıtılmış bir gerçekliği bir araya

---

[79] "Âbidin Dino, ressamlığı yanında, başka sanatlarla da uzun yıllar uğraştı: 1934-1937 yılları arasında Sovyetler Birliği'nde sinemacılığa merak sardı. Film ressamlığı yaptı. Sözgelişi, *Lenin'in Yaşamı* konulu filmde, Lenin rolünü oynayacak artistin giyimi kuşamı işini ona bırakmışlardı. Moskova Sanat Tiyatrosu'nda Stanislavski'yi çalışırken gördü. Ünlü film yönetmeni Einsenstein'ı tanıdı. Bu zengin deneyimlerden sonra yeniden (çünkü çocukluğu Paris'te geçmişti) Paris'e giden Âbidin Dino, bu alandaki çalışmalarını ilerletti. Son filmciliği yanılmıyorsam, Londra Olimpiyatları'nda futbol maçlarını filme almak oldu. Büyük bir başarı idi bu; Abidin bu filmde, elindeki kameralardan birkaçını, futbol alanının dışında, kentte, kentin kahvelerinde, barlarında kullanmayı bilmişti. Onun edebiyata karşı olan ilgisi, sadece bir okur ilgisi değildir; yazardı. Basılmış, fakat oynanmamış *Kel* adlı bir oyunu vardır." (Anday 2012: 397)

> getirerek tuvalinin orta yerine koyduktan sonra, arkada öylesine seçkin ve özgür bir boyama tekniğine varıyor ki, iki plan arasında gidip gelen göz, öncelliği aramaktan vazgeçip bütünün masalında kalıyor." (Anday 2009 147)

Yukarıda ele alındığı gibi Anday ressamları ele alırken daha çok sergilerde gördüğü resimlerden yola çıkarak açıklamalarda bulunmuştur. Âbidin Dino gibi yakından tanıdıklarına diğerlerine göre daha çok yer vermiştir. Hatta bunların ressamlığının dışına çıkıp öteki özelliklerine de yer vererek bir bütün oluşturmaya çalışmıştır.

Anday ressamlarla ilgili yazılarında *Leonardo de Vinci* olmak üzere *Picasso, Dali Claude, Monet, Bruegel* gibi dünya çapında ün sahibi olan ressamları ele alır. Bu ressamların resim sanatına katkılarını, sanat anlayışlarını açıklar. Melih Cevdet burada adı geçen sanatçılar içerisinde en çok Picasso üzerinde durur. Onun sanatını açıklarken *Sürrealizm, Dadaizm* ve *Fütürizm*e de göndermeler yapar.

Leonardo de Vinci (1452-1519), Rönesans döneminin kuşkusuz en önemli kişilerindendir. Başta resim olmak üzere birçok alanda yaptığı çalışmalarıyla yaşadığı zamanda tanınmış ve popüler hale gelmiştir. Daha yaşarken çağdaşları Leonardo'ya hayranlık duymuştur, diyen Freud, onu şu şekilde açıklar: " (...) bugüne bizler gibi onlar da üstada bilmecemsi bir gözle bakmışlardır... çağını en başta ressamlığıyla etkilemiş, ama sanatçılığından ayrı doğa bilgini (ve teknisyen) kimliğiyle de büyüklüğünü ortaya çıkarmak ancak bizlere nasip olmuştur." (Freud ?: 7).

Anday, Leonardo'yu 2002'de çıkan *Felsefesiz Yaşamak* adlı kitabında konu edinir. Leonardo'nun *Son Akşam Yemeği,* ile *Mona Lisa* gibi tablolarını irdeler. Melih Cevdet'in görüşlerini açıklamadan önce Rönesans döneminin başta gelen bu yapıtları hakkında Preserved Smith'in görüşlerine bakmakta yarar vardır. *Son Akşam Yemeği* tablosunda işlenen temanın daha öce defalarca ele alındığını belirten Smith, yapıtın içeriği hakkında şu açıklamaları yapar:

> "Leonardo'nun bu konuda yaptığı benzersiz şey, bir karakter incelemesiydi. İsa 'İçinizden biri bana ihanet edecek' sözünü henüz söylemiştir ve güzel başı, sakin, sonsuz bir ıstırapla göğsüne düşmüştür. Yuhanna'nın kederi yüzündeki ifadeden bellidir; Petros birazdan hainin boğazına sarılacaktır. Tomas, 'Efendim, o ben miyim?'

> diye sormak üzere öne doğru eğilmiştir. Her çehre derin ve birbirinden farklı tepkiler ifade eder. Yahuda, yüzünde gergin bir ifadeyle oturmaktadır, boynundaki damarlar belirginleşmiş, kötü amacını belli etmemek için harcadığı çabayla kasları gerilmiş, buna rağmen niyeti, boğucu bir öğle sonrasının kara bulutları gibi yüzünü gölgelemiştir.” (Smith 2001: 223).

Anday ilk olarak *Son Akşam Yemeği* tablosu hakkında bilgi verir. İsa’nın gelecekte olacakları önceden kestirdiğine gönderme yapan Anday, Leonardo’nun fizyonomi alanında uzman olmasının sanatına katkısına da değinir:

> “1404-1508 yılları arasında yapılmış olduğu bilinen bu resim, bir ortaçağ geleneğine uyularak, Milano'daki Santa Maria della Grazia manastırı için hazırlanmıştır. Bu resimde İsa, uzun bir masanın tam ortasında görülür. Masa nal biçiminde değil, düzdür... Havariler üçer kişilik kümeler oluşturmuşlardır ve İsa, içlerinden birinin kendisini haber vereceğini söylemiştir. Bunu havarilerin yüzlerinden okuyabiliriz, bunların her biri başka bir karakter gösterir. Leonardo, bir fizyonomi uzmanı idi. Ve bundan ötürü de, ortaçağdan kalma ikonografik biçem artık yok olmuştur.” (Anday 2002a: 19).

Anday, Yunanlı yazar Kazancakis’in son romanında *Son Akşam Yemeği* tablosu hakkında getirdiği farklı yorumlar nedeniyle kilisece aforoz edildiğini belirtikten sonra Kazancakis’in “İsa ünlü sözünü söylemeden önce, Yuda'nın yanına gidip kulağına kendisini haber vermesini söylemiştir. Çünkü yakalanıp çarmıha gerilmek istiyordu ve, ‘İçinizden biri beni haber verecek,’ sözünü bu yüzden güvenle söylemişti.” (Anday 2002a: 19) dediğini açıklar.

Anday, Leonardo'nun *Mona Lisa* tablosuna da değinir. Onun hakkındaki düşüncelerini açıklar. *Mona Lisa* tablosunu Paris’teki *Eiffel Kulesi*’ne benzeten Anday, *Mona Lisa’*nın *Eiffel Kulesi* gibi herkesi kendine hayran bıraktığını vurgular: “ (...) *Mona Lisa* da öyledir; ömründe hiç resim sergisine gitmemiş olanı, *Mona Lisa*'nın karşısında, hem de hayran hayran durakalmış görebilirsiniz. (Anday 2002a: 19). Sözlerinin devamında T.S. Eliot’ın “Hamlet, yazın dünyasının Mona Lisa'sıdır” (Anday 2002a: 19) dediğini de belirtir.

Anday ressamlar içerisinde en çok *Pablo Picasso* (1881-1973) üzerinde durmuştur. Özellikle 1992’de çıkan *Yiten Söz* ile 2002’de yayımlanan *Paris Yazıları* ve *Felsefesiz Yaşamak* adlı kitaplarında Picasso ve Gerçeküstücülük üzerinde ayrıntılı olarak durur. Her sanatçının bir sanatına başlama dönemi bulunmaktadır. Anday, ilk resim derslerini babasından alan Picasso’nun sanata başlamasını ve denediği teknikleri şu şekilde açıklamaktadır: “Yağlıboya,

desen, gravür, lito, seramik, kolaj, yonut... gibi türlü tekniklerde ve türlerde (şiir ve oyun yazdığını da ekleyelim) çalıştıktan başka, genel olarak sanatında çeşitli dönemler yaşamıştır." (Anday 1992a: 460). Bu açıklamadan sonra Melih Cevdet, Picasso'nun sanatının dönemleri belirtir: "Mavi Dönem (1902), Pembe Dönem (1905), Kübizm öncesi dönemi (1906), Kübizm (1909) analitik Kübizm (1910), sentetik Kübizm (1912), Rokoko dönemi (1914), Klasik dönem (1915), sonra Yeni Klasik dönem ve Gerçeküstücülük dönemi (1924) diye sıralayabiliriz." (Anday 1992a: 460-461). Anday, Picasso'daki hızlı değişmelerin nedenini aşağıdaki gibi açıklığa kavuşturur: " (...) bu hızlı değişimi sadece ona özgü saymak yanlış olur. Yüzyılımız sanatı, genel olarak, böyle bir araştırma sürecini şaşılacak bir coşku ve atılganlık içinde geçirmiştir." (Anday 1992a: 461).

Picasso yapıtlarıyla, Anday'ın yukarıda adını andığı, kimi akımlara da öncülük yapmıştır. *Sanat Nedir* adlı kitabında Arthur C. Danto, Picasso'nun *Avignonlu Kadınlar* tablosuyla erken dönem Kübizmin başyapıtını yarattığını, sayısı bir hayli fazla olan sanat tarihçisinin kabul ettiğini belirtir ve tablonun esinlendiği sokağı şöyle açıklar:

> "Sanat Tarihine Giriş dersini veren birçok emektar, Picasso'nun *Avignon'lu Kadınlar* tablosunun erken dönem Kübizmin başyapıtı olduğunu, tablonun isminin Barselona'daki Avignon Sokağı'ndan geldiğini ve bu sokaktaki aynı adlı meşhur bir genelevdeki beş fahişeyi konu aldığını öğrencilerine anlatmıştır." (Danto 2013: 20-21)

Felsefesiz Yaşamak adlı kitabında sanatta bulma yaratmadır diyen Anday, Picasso'dan 'Ben aramam bulurum' sözünü alıntılar. Anday'a göre, sanatçılar için yenilik ne kadar önemli ise geçmişten yararlanmak da o kadar önemlidir. Ben Picasso için "yenilikçi" nitemini kolay kolay kullanamıyorum diyen Anday, onun eskiye düşkün olduğunu belirtir: "Eski, onun için, bir taklit konusu değil, bir yaratma örneği idi. Picasso'nun bu yoldaki gözü pekliği şaşırtıcıdır." (Anday 1992a 457).[80] Anday, Picasso'nun resimde izlediği yolu açıklarken onun "bozarak" resim yaptığı için hiçbir dönemle sınırlandıramayacağını vurgular:

> "Picasso 'bozarak' resim yapmanın, diyebilirim ki en bilinçli ustasıdır. Bir gün aynı atölyede çalışan Abidin'e 'Sen yapıyorsun, ben bozuyorum' demesi de bunu gösteriyor.

---

[80] Anday, Picasso'nun eskiye bağlılığını *Paris Yazıları*'nda da şu sözlerle yineler: "Eskiyi onun kadar değerlendiren kim var ki! Eskinin yinelenmesinden yenilenmesinden başka bir şey değildi o. Ne demiş, 'Evime hiçbir yeni eşya sokmam' demiş." (Anday 2002a: 76).

> Sanıyorum ki, ona göre ‘akımlar’, ‘dönemler’ yoktu, gelişim dışı, her zaman taze bir ‘resim’ vardı. Bu bakımdan onu, sanat tarihinin bir halkası gibi değil, bütün çağları içeren bir ‘sanat düşüncesi’nin temsilcisi saymak gerekir inancındayım.” (Anday 2002a: 131).

Anday, 1992’de yayınlanan *Yiten Söz* adlı kitabında yer alan “Yetinme”, “Picasso ile” adını taşıyan yazılarında Picasso’yu inceler. “Picasso ile” başlıklı yazısında Brassai'nin *Picasso ile Konuşmalar* (De Yayınları)[81] adlı kitabından alıntılar da yaparak Picasso’nun sanatı üzerine düşüncelerini açıklar. Anday yazısında ilk olarak kitapta geçen zevk-i selim anlayışına Picasso’nun uymadığını ve kendisinin de bunu onayladığını şöyle açıklar: “Hiç ‘zevk-i selim’e uysaydı, Picasso, büyük ressam Picasso olabilir miydi!” (Anday 1992a 456).

Anday, *Paris Yazıları* adlı kitabında Paris’te Grand Palais'de açılan *Picasso Sergisi’*ne değinir. Kalabalık nedeniyle ilk gidişinde tadını çıkaramadığını tekrar gitmek istediğini belirtir: “Günlerden beri kuyruk var Grand Palais'nin önünde. Doğrusunu isterseniz tadını çıkaramadım bu serginin ilk gezişte, başım döndü. Oraya gene gitmem gerek.” (Anday 2002b: 102). Anday, Picasso’yu anlattığı yazılarında yer yer soyut resme de değinir. Picasso’dan soyutlama konusunda alıntı yapar:

> “Biçimleri çoğun alaya alınmış olan Picasso diyor ki: ‘Soyutlamaya varabilmek için her zaman somut bir gerçeklikten işe başlamalı... Bir ressam doğayı gözlemlemeli, ama onu resimle de hiç karıştırmamalı. Doğa ancak göstergelerle resimde dile gelir. Ama bir gösterge hiç de yoktan uydurulmaz... Benim için gerçeküstü, biçimlerin ve şeylerin kendilerini bize sundukları renklerin ötesindeki o derin benzerlikten başka bir şey değildir ve hiçbir zaman da olmamıştır.’" (Anday 1992a 458)

Görülüyor ki, Melih Cevdet, Paris’te kaldığı zamanlarda sergileri gezmiştir. Bu sergiler içersinde Picasso örneğinde olduğu gibi bazılarına birden fazla gitmiştir. Anday’ın Picasso ile ilgili görüşlerinde değindiği Sürrealizm, Dadaizm gibi akımlar bu tezin Batı Yazını ve Akımlar başlığı bölümünde ele alınmıştır.

---

[81] Brassaı, *Pıcasso ile Konuşmalar* 1939-1962 Ara Güler'in Röportaj ve Fotoğraflarıyla (Çev. Yakup Şahan), İstanbul: De Yayınevi, 1985.

Melih Cevdet'in üzerinde durduğu ressamlardan biri de *Claude Monet* (1840–1926)'tir. Modern resim sanatında öncülük rolü üstlenen izlenimciliğin ilk temsilcileri arasında yer alan Claude Monet, *Gün Doğumu* adlı tablosuyla dikkatleri üzerine çekmeyi başarmıştır. *Paris Yazıları* adlı kitabında Anday, gezdiği sergilerden biri de Monet'ye aittir. Monet sergisinde, sanatçının bütün yapıtları, yazık ki, bir araya getirilmiş değildi diyen Anday, Monet'nin sergisindeki izlenimlerini yansıtır. İlk olarak ressamın *İmpression soleil levant* adlı tablosundan söz eder: "Elbet bir akıma ad veren 'İmpression soleil levant' tablosu önünde uzun uzun durdum. Gerçi güneş yükseliyordu bu resimde, ama günün aldatıcılığı duygusu da sarıyordu kişiyi. (Anday 2002b: 131). Anday sözlerinin devamından Monet'nin zamana verdiği öneme değinir: "Denebilir ki, 'zaman'dı Monet'nin aradığı; o 'zaman' ki, doğa bilimcilerinin nesneyi ölçmek için vazgeçilmez saydıkları bir kategori, 't' ile gösterilen matematiksel bir varsayımdır." (Anday 2002b: 131).

Anday, *Felsefesiz Yaşamak* adlı kitabında da Monet'nin izlenimciliğini ön plana çıkarır: "Büyük Fransız İzlenimci ressamı Claude Monet, Paris'ten sandalla yola çıkıp Honfleure'e gidinceye dek, doğayı hep, saat başı yeniden bulurdu." (Anday 2002a: 45). Anday, iki rengi yan yana koyarak bizde başka bir renk izlenimi yaratır dediği Monet'ye diğer yazılarında değinmemiştir.

Anday, *Salvador Dali* (1904 –1989)'ye de diğer ressamlara olduğu gibi *Paris Yazıları*'nda daha çok yer vermiştir. Dali'nin retrospektif sergisine, biraz geç kaldığını belirten Anday, onu görme olanağını kaçırdığını söyler: "Açılma günü gidebilseydim, kendisini de görecektim." (Anday 2002a: 132). Dali'yi görme şansını böylece kaçıran Anday, "Ben Dali'yi sadece gerçeküstücü döneminin ünlü yapıtlarından tanımış ve kafamda bir yere yerleştirmiştim. Doğrusu pek parlak bir yer değildi bu." (Anday 2002b: 133) dedikten sonra düşüncelerinde değişiklik olduğunu açıklar. Dali'nin varlıkları bölüp yeniden yarattığına ve kendini Tanrı yerine koyduğunu belirtir:

> "Bütün varlıkları bölüyor, parçalıyor, sonra o parçalardan yeni varlıklar yaratıyordu. Elbet bu yeni varlıklar, bizim bildiğimiz, tanıdığımız varlıklar değildi artık. Kendini doğa yerine, Tanrı yerine koymak istiyordu Dali. Ama mikroskobik öğeleri değil de, gözle görülür organları kullanıyordu. Hiçbir organ, onun için tek başına bir anlam taşımıyor sanki, yaşam bir bileşimdir çünkü. Kes, biç baştan kur." (Anday 2002b: 133)

Dali sergisinde dolaşırken onun Picasso'dan ayıran yanlarını aradığını belirten Anday, Dali'yle Paicasso arasındaki en önemli farkın Dali'nin insana ayrı bir değer vermemesi olduğunu söyler. Anday yazısının ilerleyen bölümlerinde bu iki büyük ressamı karşılaştırır. Aralarındaki ortak noktaları ve ayrımları şu şekilde açıklar:

> "Tanrı değil, bir insandır Picasso. İkisi de şaşırtıcı, ikisi de düşündürücü kuşkusuz; ama Picasso sizi size, Dali ise kendine baktırıyor. Dali, bütün ustalık çeşitlerini bilmesine karşın, ancak çağının akımları içinde değerlendirilebilir, Picasso ise, hem eski, hem yeni olabilmekle zamana bağlı kalmaktan kurtulmuştur. Eski ölüler dirilse, Picasso'yu anlarlardı." (Anday 2002b: 133)

1994'te yayımlanan *İmge Ormanları* adlı kitabında Dali'ye yine değinen Anday, Dali'nin resmin Çaykovski olduğunu söyler: "Dali, resmin Çaykovski'sidir, resimden anlayanlar ona bıyık altından gülümserler. Ama ben bilisizliğime güvenerek diyeceğim ki, Dali, gerçeküstücü resme gerçekten dehasını koymuş bir sanatçıdır." (Anday 1994a: 87).

Anday yukarıda adı geçen ressamlar dışında *Van Gogh, Bruegel*'e değinir. Örneğin; Albani, Donatello, Tinterettö, Rubens gibi büyük ressamlar içinde en iyi İkaros resmini yapanın Bruegel olduğunu söyler: "Ama bunların içinde en ünlüsü; Bruegel'in yaptığı, şimdi Bruxelles'de bulunan 'Ikaros'un Düşüşü ve Peyizai' adlı tablodur." (Anday 1978: 199). Anday buradaki ifadeleriyle de resim sanatında da bilgisinin olduğunu göstermiş olur.

2.3. MÜZİK

Güzel Sanatlar içerisinde müzik de Anday'ın düşünce yazılarında sıkça yer alır. Anday özellikle, çoksesli müzik, alaturka müzik, armoni, melodi; Doğu-Batı müziklerinin karşılaştırılması üzerinde durur yazılarında.

İnsanın duygularının, düşüncelerinin sesle anlatma aracı olan müziği, Ahmet Say şöyle tanımlamaktadır: "En yalın tanımıyla müzik, malzemesi 'ses' olan bir sanattır." (Say 2008: 15). Müziğin temel özelliklerine el atacak olursak ilk olarak karşımıza kendi kendine yeterliliği çıkar. A. Ridley de *Müzik Felsefesi* adlı yapıtında bu konuya dikkat çekerken müziğin diğer sanatlardan farkını şu sözlerle açıklar:

> "Müzik, kendi içinde par excellence bütünlüğe sahip bir sanattır. Müzik, kesinlikle anlaşılabileceği gibi, diğer sanatların göstermeyi arzu ettikleri nitelikleri doğası gereği gösterir. Dış dünyayı kendine sorun etmez, bir şey betimlemek veya söylemek ya da psikoloji ile ilgilenmek zorunda değildir; onun özel konu-nesnesi, basitçe, kendisidir - onun görkemi, bütünüyle kendine ait olmayan hiçbir içerik tarafından kirletilmemiş olan biçimin, tasarımın ve yapının görkemidir. Yani, Pater'a göre müzik, sui generis'tir, kendi kendine yeterlidir - tek kelimeyle özerktir." (Ridley 2004: 18-19)

Bilindiği gibi her sanatın kendine özgü malzemesi ya da malzemeleri söz konusudur. Müziğin malzemesi de "ses"tir. Anday, müzik eğitiminde ses[82] imgesine dikkat çeker. Bu imgelerin yalnızca müzikte kendilerini gösterdiğini belirtir: "(...) çünkü müzik sadece sessel imgelere dayanır, kavramsal göstergelere dönüşmez, kendi yapısından başka hiçbir anlamın yardımını gereksemez." (Anday 2002b: 52). Anday, müziği anlamanın koşulunu sese dayalı imgelerin çözülmesine bağlar. Ona göre, usla gerçekleştirilen bu imgeleri anlamanın dışında bir başka seçenek yoktur:

> "Akılla kurulmuş olan bu yapı gerçi tümden öz bir coşkuya dönüşür ve böyle olması ile bize doğanın ve yaşamın gizemsel yanını duyurur yalnızca, deneyimlerimizi ya da anılarımızı anımsama olanağını tanımaz, hiçbir simgeye yer vermez. Öz olanı, dosdoğru anlamaktan başka çaremiz yoktur." (Anday 2002b: 52).

Batı müziğini[83] birçok yazısında konu edinen Anday, müzik tercihinin çoksesli müzik olduğunu söyler; fakat sürekli aynı tür müziğin dinlenilmesine de karşı çıkar. İşi yasaklara kadar götürür: " (...) müziğin en iyisi, en soylusu bile, olur olmaz zamanlarda dinlenmez, Sözgelişi ben çoksesli müzikten yanayımdır, ama bütün günümü o müzikle geçirmek de istemem." (Anday 2009a: 149). Anday'a göre müzik için zaman ayrılmalıdır: "Konuşurken, yemek yerken, çalışırken dinlenen en iyi, en soylu müzik bile bir gürültü olur çıkar. Oysa kişi, müziğe belli bir zamanını ayırmalıdır." (Anday 2009a: 149). Anday'ın burada

---

[82] "Müzik sanatında kullanılan sesler, düzenli titreşimlerden oluşmuş seslerdir ve 'ses perdesi' denen belirli bir ses yüksekliğindedir. Titreşim eğer düzenli değilse bu tür seslere 'gürültü' denir. 'Müzikal sesler'in üç temel özelliği vardır: Yüksekliği, gürlüğü, niteliği." (Say 2010: 22).

[83] Uzun yüzyıllar sonucunda yaratılan *Batı Klasik Müzik*'inin teknik özelliklerini şöyle açıklayabiliriz: "Bir Batı Klasik Müziği eseri bir bütündür; tek tek parçalardan (elamanlardan-boyutlardan) oluşmuş bir bütün. Bu müzikte tüm parçalar bütünün yapılanması için vardırlar. Melodi, Ritm, Süre, Hız, Nüanslar ve daha birçokları; bunlar ancak birarada kullanıldıkları zaman bir anlam kazanmaktadırlar. Özellikle Batı Klasik Müziğinde bu böyledir. Müzikle ilişkisi bu tür teknik düzeyde süren bir birey kaçınılmaz olarak her bir parçanın nasıl olduğu ve hangi ayrıntı özellikler taşıdığını sorgulamaktadır. Çünkü bir üretimci olarak onun uğraşı, parçalardan ve parçaların biraraya getirilişlerinden ibarettir. (Erol 1991: 65).

vurguladığı durumu, müzik dinlemenin edilgen bir iş olmadığını vurgulayan Ridley de onaylamaktadır. "Müzik dinlemek gürültüye maruz kalınan edilgen bir alıştırma değil, etkin bir etkinliktir. Böylece, herhangi bir etkinlikte olduğu gibi, (Collingwood'un deyişi ile 'doğru yönde çaba' harcayarak) insan kendini müzik dinleme konusunda geliştirebilir." (Ridley 2004: 32).

Anday müzikte duygulanmaya karşı çıkar. Bir eserde neyin peşinde olduğunu açıklar. Bir kez Mozart dinlerken ağladığını; bunun nedeninin de yapıttaki kusursuzluk olduğunu söyler:

> "Sanata, özellikle müziğe, duygulanmayı katmaktan hiçbir zaman hoşlanmamışımdır. Nasıl olur, diyeceksiniz. Müzikte yapıyı ararım hep. Bir kez yazmıştım sanırım. Mozart'ın bir keman konçertosunu dinlerken ağlamıştım eskiden bir gün; ama duygulanmamdan değildi bu, o konçertonun yapısındaki kusursuzluk hayran bırakmıştı beni, gözyaşlarım sanki usumun durmasındandı." (Anday 2002b: 52).

Anday, zaman zaman müzikle diğer sanatları da karşılaştırır. Beethoven'in 5. Senfonisi'nin etkisinde olduğunu; "her dinleyişimde, birinci bölümün dört notalık ana motifinden hemen sonra gelen ikinci tema hep ilgimi çeker olmuş, beni düşündürmüştür. Daha doğrusu, ana motif ile bu tema arasındaki karşıtlık şaşırtmıştır beni." (Anday 1992a: 223) sözleriyle vurguladıktan sonra edebiyatın, müziği açıklamada yetersiz olduğunu ileri sürer: "Ama bunun açıklamasını aramaya hiç heves etmedim; bulursam edebiyat ile karşılaşırım diye korktum sanıyorum. Çünkü en becerikli, en başarılı edebiyat bile müziği bize açıklamakta güçsüz kalır." (Anday 1992a: 223).

Müzikte anlamı aradıkça onun yitirileceğinden korktuğunu belirten Melih Cevdet, anlam aramanın müziğe zarar vereceğini belirtir. Yunanlıların Dionysos'la bu sorunu çözdüklerini açıklar: "Müzikçe anlam, dilce anlamdan başkadır çünkü. Çok dillidir sanatlar. Bunun için olacak, eski Yunanlılar müzik sanatına başlı başına bir tanrı ayırmışlardı, Dionysos'tur bu tanrı, Varlık'ın sınırsızlığını simgeleyen Dionysos." (Anday 1992a: 223).

Anday toplumdaki yapıyla müzikteki yapı arasında bir ilişki kurar. Rönesans'ını yapamamış toplumlarda teksesli müziğin olmasını normal karşılarken çağdaş toplumlarda

çoksesli müziğin varlığına dikkat çeker ve bu durumun ileri uluslarda bir koşul olduğunu vurgular: "Çağdaş, ileri, uygar topluma, çoksesliliğin uyumu egemen olur... Müzikte olduğu gibi toplumda da gerçek bir çoksesli müziği gerçekleştirmek çağdaş yaşamın baş koşuludur." (Anday 1992a 252). Anday'ın burada üzerinde durduğu çoksesli müziğin doğuşuyla ilgili görüşlere Ahmet Say'ın *Müzik Nedir, Nasıl Bir Sanattır?* adlı yapıtında da rastlanır. Say, Rönesans döneminde müzik alanında yapılan çalışmaları şu şekilde özetler:

> "Bestecilik tekniklerinde atılımcılığıyla öne çıkan ilk sanatçıların başında Fransız besteci Guillaume Dufay (1400?- 1473) gelir. Gençlik döneminde İtalya'ya giden Dufay, kendi Fransız deyişiyle İtalyan Rönesansı anlayışını birleştirerek melodilerinde köşeli çizgileri yumuşatmış, belirli formlarda üçlü ve altılı akorlar kullanmıştır. Onun öğrencisi Flaman besteci Jean de Ockeghem (1410?-1497), dört sesten oluşan çoksesliliğin yerleşmesini sağlamıştır. Rönesans müziğinde doruk, Giovanni Luigi da Palestrina (1525?-1594) ve Orlando di Lasso (1532- 1594) gibi iki büyük bestecinin yaratıcılığıyla temsil edilmiştir." (Say 2010: 51).

Ahmet Say aynı zamanda Rönesans müziğinin Orta Çağ ile Barok ve sonraki dönemler arasında köprü görevi gördüğünü de belirtir. Rönesans'tan sonra dinin müzik üzerindeki etkisi azalmıştır.

Anday, Türk müziği üzerine de düşüncelerini açıklamıştır. Melih Cevdet'in Türkiye'deki müzikle ilgili söylediklerini açıklamadan önce Batı müziği hakkındaki görüşlerini açıklamak daha yerinde olacaktır. Batı müziği diğer müzik türleri kadar önemli yer tutmaz Anday'da. Türk müziğinin tarihsel gelişimini verirken Klasik Batı Müziğine göndermeler şeklinde değinir. Senfoninin özelliklerini açıklar. Pop müzik üzerinde durur. Bu müziğin nasıl ortaya çıktığını ve temsilcilerini açıklar. Müzikçiler içinde ise Mozart, Anday'ı en çok etkileyen sanatçı olarak yazılarında yer alır. Melih Cevdet, Batı müziğini anlamıyoruz diyenlere sabırlı olmalarını önerir: "Batı müziğini sevmediklerini, anlamadıklarını söyleyenlere öğütlerim, dişlerini sıkıp dinlesinler o müziğin baş yapıtlarını az zaman sonra varacaklardır tadına." (Anday 1978: 30-31).

Müzik konusunda ansiklopedik bilgilerden yararlandığını belirten Melih Cevdet, senfoni kavramını açıklarken ilk olarak İtalya'da doğduğunu, yayıldığı yerleri ve en büyük

temsilcilerini açıklar.[84] Anday'a göre senfoni varacağı noktaya varmıştır. Bundan sonra senfoni ideasının bulunmadığını sözlerine ekler: "Artık burada 'varılamamış senfoni'den söz edilemez; varılmış olan, varılan ne ise senfoni işte odur." (Anday 2001: 78). Anday senfoninin dışında pop müzik üzerinde de durur. Bu müzik anlayışının özelliklerine yakından el atar. Pop müziği[85] 1975'te çıkan *Sosyalist Bir Dünya* adlı yapıtında yer alan "Onların Müziği" başlıklı yazısında ayrıntılı olarak ele alır. Bu müziğin doğuşunu ve temsilcilerini açıklar. Yazısında pop müzikle ilgili bilgilerinin zayıf olduğunu bu açığı gidermek için yaptığı çalışmalara da söyler. Anday sözlerine; "Geçen hafta, Earth and Fire adlı ünlü bir Hollanda pop müziği orkestrası İstanbul'da bir konser verdi. Bu konserle yalnızca gençler ilgilendi, yaşını başını almış olanlar oralı bile olmadı." (Anday 1975b: 46) diye başlar. Sonra yeni bir müzik biçimi olarak adlandırdığı Pop Sanatı sözünün kaynağını şu şekilde açıklar:

> "Pop sanatı (Pop Art) sözü, daha önce, yeni bir resim akımının adı olarak sanat dünyasında yer tutmuştu. Eski Dadacılık'a duyulan yeni ilginin ürünü ve Popular Art anlamındaki kısaltılmış Pop adını benimseyen akım, özellikle Amerika'da gelişmiş, sonra Avrupa'ya sıçramıştı; özelliği, halkın günlük yaşamını dolduran çeşitli eşyanın, nesne ve görüntünün (fotoğraf, kalem, patates gibi) tuval üzerinde kullanılması biçiminde özetlenebilecek olan bu sanat akımını, aynı adı taşıyan Pop Müziği ile bir ilintisi olup olmadığını bilmiyorum. Adlarını alırken müzikçilerin, ressamlardan esinlendiklerini söylemek doğru olacak." (Anday 1975b: 46)

Her sanat dalında olduğu gibi pop müziğin de bir doğuşu ve başlatanları bulunmaktadır. Pop müzik 20. yüzyılın ikinci yarısında yaygınlık kazanmıştır; fakat doğuşu çok eskilere

---

[84] Anday kaynağını belirtmediği ansiklopediden şu alıntıyı aktarır: "'Senfoninin doğmasına yol açan akım İtalya'da başladı Milano'da, Paris'le, Mannheim'de gelişti ve Viyana'da Haydn, Mozart ve Beethoven ile en parlak dönemini yaşadı. Önceleri sinfonia adı, çalgı üçlülerine, dörtlülerine olduğu gibi opera uvertürlerine de veriliyordu. Scarlatti, Bononcini, Bassani, Albinoni(1700) gibi besteciler Vivaldi'nin senfonilerine öncülük etti; Vivaldi'nin senfonileri ise Sammartini'nin senfonilerini müjdeler." "Mozart aynı biçimi ele aldı ve yabancı ülkelerden edindiği verilerle zenginleştirdi: mi bemol majör, do majör, sol minör Senfonileri (1788). Beethoven'in dokuz senfonisi ile müziğin *İncil'* ini yazdığı söylenmiştir." (Anday 2001: 77-78). Anday bu alıntıya şu sözlerini ekler: "A. Roussel, Stravinsky, Prokofiev, Şostakoviç ve daha başkaları gibi çağdaş senfoni yazarlarını ela katarsak senfoni tarihini ortaya koymuş oluruz." (Anday 2001: 78).

[64] Pop müziğin doğuşu konusunda Ahmet Say ilkçağlara ve eski Mısır'a kadar gider: "Eğlence amaçlı olarak doğan popüler müzik çeşitleri, ilkçağdan başlayarak bütün toplumlarda yer almıştır. Dilimize Fransızca populaire sözcüğünden giren terim, "herkes tarafından tanınan, yaygın, güncel, geniş kesimlere dönük" anlamında kullanılır. Popüler müzikler (kısaltılmışı pop müzik), sanıldığı gibi 20'nci yüzyılın icadı değil, yaklaşık 4,000 yıllık bir toplumsal/kültürel olgudur: Eski Mısır uygarlığından günümüze ulaşan rölyeflerde görülen çalgıcılar ve dansçı kızlar, büyük olasılıkla firavunları eğlendirmeye gitmekteydi." (Say 2010:30).

gider.[86] Gelişen teknoloji ve ticari beklentiler pop müziğin dünya çapında taraftar kazanmasında etkili olmuştur. Melih Cevdet pop müziğin ilk temsilcilerini açıklar:

> "Akım, hiç kuşkusuz, ünlü Beatl'larla başlıyor. Bateri'de Ringo Starr takma adı ile Richard Starkey, ritm gitarda Johnn Lennon, bas gitarda Paul Macartney ve solo gitarda George Harrison'dan kurulu, ilk uzun saçlılar Pop orkestrası 1962'de göründü ve ünü birden dünyayı tutuverdi." (Anday 1975b: 47-48).

Sözlerinin devamında kurucularının 1940 doğumlu olduklarını belirten Anday, pop müzik sanatçılarının nasıl giyindiklerini "Pop müziği orkestralarındaki sanatçıların kılıkları, genellikle üstü çeşitli resimler ve çizgilerle bezeli blucin, kaim kemer, çıplak bedene giyilmiş koyu renk, düğmeli ceket, fakat önü açık, göğüs bağır ortada..." (Anday 1975b: 48) diyerek açıklamaya başlar ve şöyle devam eder: "Ya da renkli atlet, üstünde anorak, ayakta çizme de oluyor, saçlar uzun, çoğunlukla sakal bulunur, bol sakal, yüzlerde hiç gülümseme yok, belli belirsiz bir hüzün ile karışık, dinsel diyebileceğim bir vekar, bakışlarda derinlik ve uzaklık." (Anday 1975b: 48-49). Anday, pop müzik sanatçılarının eğitimleri hakkında da bilgiler verir:

> "Beat'ların ritm gitarcısı Johnn Lennon yazardı; Focus orkestrasının org, flüt ve vokal sanatçısı, 1948 doğumlu Thijs Van Leer tarih öğrencisiydi, bir süre konservatuvara da gitmiş. Yine o topluluğun bas gitarcısı ve vokal sanatçısı 1946 doğumlu Bert Reiter annesinden piyano dersi aldı, on iki yaşında gitar çalmaya başladı. 1946 doğumlu Pierre Van Der Linden, on dört yaşında davul çalmaya başladı ve iki yıl bir senfoni orkestrasında çalıştı. " (Anday 1975b: 49).

Anday yazının ilerleyen bölümlerinde grup içi anlaşmazlıklar nedeniyle dağılan ya da farklı alana yönelen Deep Purple, Family orkestrası gibi gruplara da değinir. Pop müziğin Türkiye'deki durumunu da ele alan Anday, on beş kadar pop müzik grubunun bulunduğu ülkemizde pop sanatçılarının Adnan Saygun ve Cemal Reşit'ten daha çok tanındığını söyler: " (...) bizde de Pop müziği salgın halinde, aşağı yukarı on beş kadar topluluk ve orkestra var, binlerce gencimiz bu müziğin tutkunu. Bizde Pop müziği merakına tutulmuş olanlar, Adnan Saygun'u ya da Cemal Reşit'i tanıyanlardan daha çok." (Anday 1975b: 50). Melih Cevdet, pop müziğin dünya çapındaki etkisine de değinir: "Pop müziği, Rock müziği denilen yeni bir müzik bütün dünyayı birkaç yıl içinde sarıverdi." (Anday 1978: 163-164). Melih Cevdet okumuş olduğu bir kitaptan yola çıkarak pop müziğin evrensel

ortaklığa neden olabileceği üzerinde duruyor. [87] İstanbul'daki son pop konserinde bulunamadığını oraya giden bir tanıdığından aldığı bilgiye göre konser salonu hınca hınç dolu imiş diyen Anday, grubun elemanlarını şöyle tanıtır:

> "Earth and Fire orkestrasını oluşturan sanatçıların resimlerini buldurup baktım, beş kişilik bir küme, iki başta birbirlerinin burnundan düşmüşçesine benzeri, uzun sarı saçlı, kırmızı-sarı sakallı, aynı tombullukta, kara giysili iki genç, orkestranın org, solo gitar, vokal sanatçıları G. Koerts ile. C. Koerts, ortada esmer, kaşları yay gibi kalkık bir kız, topluluğun solisti Jerney Kagnian, sonra bas gitar H. Ziech ve davul Tom Kley. Yaptıkları işin önemini bilen, mahzun ve dalgın beş yüz." (Anday 1975b: 47).

Melih Cevdet, Earth and Fire orkestrasını böyle ayrıntılı olarak tanıtmasıyla müziğin birçok çeşidiyle ilgilendiğini gösterir. Yeri geldikçe Mozart'a değinen Anday, yeni çıkan pop müziğe yakından eğilmiş sanatçıları hakkında yukarıda da görüldüğü gibi yorumlar yapmıştır.

Anday, Türk müziğinde yaşanan gelişmeleri ele alır. Bir tartışma havasında çoksesli müziği şiddetlice savunurken alaturka müziği eleştirir. Cumhuriyet'le birlikte gerçekleştirilen müzik devriminin gerekliliği üzerinde duran Anday, Cumhuriyet'ten önceki müziği, "Anadolu'da Türk köylüsünün çalıp söylediği, geleneksel, babadan ya da ustadan öğrenilir, notasız bir müzik ile, yalnızca İstanbul'a özgü, varlıklı ailelerin meşgul oldukları alaturka müzik vardı." (Anday 2008: 120-121) şeklinde açıklayarak birbirinden farklı müziklerin bulunduğunu belirtir.

Melih Cevdet Anday'a göre, gerçek Türk müziğinin ne olduğunun açıklanması gerekir. 2001'de çıkan *Çok Sesli Toplum* adlı kitabında yer alan "Çok Sesli Bir Toplum" başlıklı yazısında bu konuyu tartışmaya açar. Ülkemizde üç farklı müziğin bulunduğunu belirten Anday, bunlardan hangisinin gerçek Türk müziği olduğunu öğrenmek ister:

---

[87] "Çok uluslu ortaklıklar ya da 'evrensel ortaklıklar' denilen kuruluşları artık bilmeyen kalmadı. Elbette kapitalist dünya içinde doğup gelişmiş bu yeni, tarihte benzeri olmayan büyük güç, dünyayı birleştirme, tek bir dünya kurma (başka bir deyişle, bütün dünyayı buyruğuna alma) ülküsünü gerçekleştirmek niyetindedir. Richard J. Barnet ile Ronald E. Müller'in yazdıkları, bizim dilimize 'Evrensel Soygun' adı ile Osman Deniztekin'in çevirdiği gerçekten çok ilginç bu kitapta konu enine boyuna işlenmektedir. …, pop ya da rock müziği, 'evrensel ortaklık' ları dünya birliğini kurmak için büyük umut bağladıkları bir yardımcı güçsayılıyormuş." (Anday 1978: 164).

> “Eskiden kolaydı folklor kaynaklı bir müzikle, çoksesliliğe dayanan bir müzik vardı önümüzde, kavga bu iki küme arasında idi. Buna alaturkayı eklersek üç türlü müzik çıkıyordu karşımıza ve alaturkacılar alaturka için, folklorik müzik ya da o yolda geliştirilen müzik için ‘Bizim ulusal müziğimiz budur’ diyenler, gerçekte çoksesli müzik düşkünlerini yermek istiyorlardı. Bu çatışmayı bir çözüme bağlamak ise olanaksızdı. Araya ‘milliyetçilik’ karıştırıldığı için de çoksesli müziği sevmek bir suç olup çıkıyordu. Bunlardan hangisidir bizim müziğimiz?” (Anday 2001: 82).

Anday’a göre hem ulusal hem de uygarlık müziği bulunmaktadır; böylece ona göre, iki farklı müzik söz konusudur. Bu savını Zülfü Livaneli ile yaptıkları bir konuşma üzerinden verir:

> “-Artık her millet kendi müziğini çalıp söylüyor, dedi. Ben de,
> -Folklorik müziği mi söylemek istiyorsunuz? diye sordum.
> -Evet, dedi.
> -Her ulusun folklorik müziği vardır, diye sürdürdüm sözümü. Ama her ulusun bir de uygarlık müziği vardır. Örneğin Osmanlı'nın uygarlık müziği, teksesli Bizans müziği idi. Şimdi uygarlık müziğimiz ise çoksesli müziktir.” (Anday 2002a: 382).

Yukarıdaki benzer bir durumu Anday, Nadir Nadi ile birlikteyken de yaşamıştır. Bir gün Boğaziçi'nde bir yemekte Nadir Nadi Bey’le konuşurken yanlarında yer alan folklorik müzik yapan bir sanatçı herkesin kendi ulusal müziğini yaptığını söylemesi üzerine Anday, alaturka ve türkü arasında kaldığımızı ve bunlardan hangisinin ulusal olacağını sorgular: “...alaturka ile türkü arasındaki beğeni ayrılığı çözülmemiş olarak kalıyordu. Bunlardan hangisini ‘milli’ sayacaktık? Görüldüğü gibi müzik çeşitlerini epey ayıkladık, elimizde iki çeşit müzik kaldı: Türkü ile alaturka.” (Anday 2001: 82). Anday’a göre, uygarlık müziği de o ulusun öz malıdır: “Folklorik müzik ne denli o toplumun öz malı ise, uygarlık müziği de öyledir.” (Anday 2001: 82). Yazısının sonlarında müzikte neyi yeğlediğini nedenleriyle açıklarken gerçek Türk müziği olarak da Suna Kan üzerinden çoksesli müziği işaret eder:

> “Biz yüz elli yıldır bir uygarlık değiştirme süreci yaşıyoruz, 'Aydınlanma'yı, sanayileşmeyi başarmış bir yeni uygarlığı benimsemek istiyoruz. Bunun da bir müziği var, bizim uygarlık müziğimiz. Herkes kendi müziğini çalıp söylemekle yetinemez, ulusları birleştiren uygarlık müziğidir. Kim hangi çeşit müziği beğenirse beğensin, sorunun temeli budur. Öyle ise yukarıda saydığımız müzik sanatçılarının adları arasından Suna Kan adını ayırmalıyız. Bizim asıl müzikçimiz odur.” (Anday 2001: 82-83)

Anday’ın yukarıda vurguladığı uygarlık müziği üzerinde Ahmet Say da durur. Rönesans döneminde uygarlık müziğinin temellerinin atıldığını belirten Say, bu müziğin ayırıcı

özelliklerini vermeden "Sanatsal amaçlı olan bu müzik türü, kalıcı değerleriyle uluslararası beğeniyi temsil ettiği için, müzik terminolojisinde 'uluslararası sanat müziği' olarak nitelenmiştir." (Say 2010: 30) sözleriyle niçin evrensel müzik olarak kabul edildiğini açıklar. Say, klasik sanat müziğinin temel niteliklerini ve evrensel anlamda onay görmesini şu söyleriyle netleştirir:

> "Latince classicus = 'üst sınıf' sözcüğünden kaynaklanan klasik kavramı, bütün zamanlar için örnek olan evrensel mükemmelliği, tarihsel akımların bireşimini, stil ve biçim özdeşliğini, doğallığı, kalıcılığı, saldığı ve yalınlığı, denge ve orantıyı, bütünlük ve tutarlılığı içerir. Klasik müziğin Rönesans çağından başlayarak Avrupa müzik kültüründe uluslararası özellik kazanması, 18'inci yüzyıldaki gelişmelere koşuttur. Sanatta uluslararası açılımı ısrarla savunan ilk tanınmış sanatçı, Alman şairi Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) olmuştur. Uluslararası sanat müziği kavrayışının temelinde, Aydınlanma Felsefesi'nin ve onun bir sonucu olan Fransız Devrimi'nin ilkeleri vardır. Aydınlanma ile sanat arasındaki iç bağlantılar, müzikte ilkin AvusturyalI besteci Wolfgang Amadeus Mozart'ın (1756-1791) Alman, Fransız, İtalyan ulusal stillerinden yararlanarak yükselttiği bireşimde örneklendirilmiştir." (Say 2010: 30).

Sanatın evrenselliğine karşın aynı dönemde yaşayan bir ulusa ait sanatçılar arasında ortak bir ülkü ve benzerlik beklenebilir. Bu konuya dikkat çeken Anday, Türk sanatında birliğin sağlanamadığını "Bırakın toplumun beğenisindeki tutarsızlıkları, çağdışılıkları, köksüzlükleri; son elli yılın ozanı, yazarı, ressamı, yonutçusu, müzikçisi arasında bir çağ birliğinden söz edebilir miyiz?" (Anday 1984b : 254) sözleriyle ortaya koyar.

Görülüyor ki, Türk sanatında ortak ülkü ve erek oluşturulamamış durumda. Anday, Türk sanatında birlikteliğin sağlanması konusunda yaşanan sıkıntıya değindikten sonra Adnan Saygun ile Ruhi Su'yu ayrı bir köşeye koyar. Bu iki ismin bir noktayı yakalamayı başardıklarını belirtirken neler yaptıklarını da örnekler:

> "Adnan Saygun ile Ruhi Su'yu bunun dışında tutmamız gerekecek sanıyorum. Adnan Saygun, özellikle *Yunus Emre Oratoryosu* adlı yapıtından ötürü geniş bir ilgi alanı yaratmıştı ama bu müziksel bir yeniliğe mi, yoksa çocukluğumuzdan bildiğimiz ilahilere yönelik bir ilgi miydi? Ruhi Su'ya gelince; bu çok sevilen sanatçımızda âşıkların sesinde bulunmayan tını ve biçem mi, yoksa koşuğa verdiğimiz yeni anlamlar mı bizi coşturuyordu?" (Anday 1984b: 254).

Türk müziğindeki farklılıklardan yola çıkan Anday, yukarıda da açıklandığı gibi genel olarak Türk sanatındaki uyumsuzluğa kadar gitmiştir. Bu durumların temelinde yüz elli

yıldır süren Batılılaşmanın yattığını belirten Anday, başka yazılarında da bu dağınıklığa, anlaşmazlığa değinmiştir.[88] Şimdi yukarıdaki genel değerlendirmelerden sonra Türk müzik tarihini yakından ele alınabilir.

Türk müzik tarihi alaturka müzikten günümüze kadar kronolojik olarak ele alınmıştır. Bu nedenle ilk önce alaturka müzik irdelenmiştir. Bilindiği gibi alaturka müzik İstanbul'un alınmasıyla birlikte kentli aydınların müziği durumuna gelmiş ve II. Mahmut'a kadar da bu konumunu korumuştur. 1826'dan sonra ise yerini zamanla Batı müziğine bırakmıştır. Alaturka müzikle ilgili yazılarında Anday, daha çok alaturka müziğin kaynakları, teksesliliği ve kendini yenilememesi üzerinde odaklanır. Çok sesli müziği savunan Anday, alaturka müziğin artık geride kaldığını düşünür.

Alaturka müziğin kaynağını birçok yazısında sorgulayan Melih Cevdet, alaturka müziğin Bizans'ın olduğunu vurgular.[89] Alaturka müziğin kaynağının Bizans'a dayandığını yalnızca Anday söylemez. "Osmanlı Devleti'nde yaygın olarak benimsenen 'alaturka' musikinin temelleri esasta Türk milletine ait olmayıp; Yunan, Bizans, Arap ve Acem kültürlerinden beslenerek imparatorluk bünyesine girmiştir." (Kaya, 2012). Bu alıntıda da olduğu gibi birçok kaynakta Bizans ortak nokta olarak karşımıza çıkar. Ziya Gökalp de *Türkçülüğün Esasları* adlı kitabında Anday'ın düşüncelerini destekler şekilde açıklamalar yaparken alaturka müziğin kaynaklarını daha da geniş tutar. Gökalp şu açıklamaları yapar:

> "Doğu musikisine gelince; bu, tamamiyle, eski halinde kaldı. Bir taraftan çeyrek sesleri muhafaza ediyordu, diğer cihetten armoniden hâlâ mahrum bulunuyordu. Fârâbî tarafından arapçaya naklolunduktan sonra bu hasta musiki, sarayların rağbetiyle, farsçaya ve osmanlıcaya da aktarılmışlardı. Diğer taraftan ortodoks ve Ermeni, Keldânî, Süryâni kiliseleriyle Yahudi sinagoğu da bu musikîyi Bizans'tan almışlardı. Osmanlı memleketinde, bütün Osmanlı unsurlarım birleştiren yegâne müessese olduğu için, buna *Osmanlı milletler topluluğu musikîsi* adını vermek de gerçekten çok münasipti." (Gökalp 1999: 146).

---

[88] "Ressamlarımız, yontucularımız, süsleyicilerimiz ayrı tellerden çalıyorlar. Sanatçılarla zanaatçılarımız arasında işe yarar bir alışveriş bulunduğu söylenemez. Güzel Sanatlar Akademisi'nde çeşitli sanat, zanaat kolları vardır ama bunlara birbirlerini tamamlayan öğretimler diye bakabilir miyiz?" (Anday 2008: 238)

[89] Anday, Yiten Söz 1992a: 72; Çok Sesli Toplum 2001: 249; Felsefesiz Yaşama 2002a: 382; Paris Yazıları 2002b: 25; Bakır Çağı 2009a:304 gibi kitaplarında geçen yazılarında da alaturka (teksesli) müziğin Bisans'a ait olduğunu yineler.

Görüldüğü gibi Ziya Gökalp alaturka müziğinin Osmanlıca gibi toplama bir müzik olduğunu söylemektedir. Anday, Bizans müziğini alanın Fatih Sultan Mehmet olduğunu şöyle açıklar: "Fatih Mehmet İstanbul'u aldığında Anadolu'nun bir müziği vardı; fakat bu büyük ve önemli olaydan sonra, Osmanlı kendisini yeni bir uygarlık içinde buldu: Bizans uygarlığı idi bu, onun müziğini aldı. Şimdi alaturka dediğimiz müziktir bu." (Anday 2001: 82). Ahmet Say da alaturka müziğin kendini gösterdiği zamanı Fatih Sultan Mehmet yılları olarak belirtir.[90] Anday, *Paris Yazıları* adlı kitabında da alaturka müziğe farklı bir açıdan yaklaşarak değinir. Bizans müziğini arkadaşlarına dinletir. Dinleyen arkadaşlarının hepsi de Bizans müziği için Itrî, Dede, Maragi'nin müziği olduğu söylemişlerdir:

> "Elimde bir müzik plağı var, dinlettiğim bütün dostlarım şaşkınlık içinde kalıyorlar; eski Bizans müziğinin koro eşliğindeki bir dizi ürününü içermekte bu plak. Baştan söylemesem, herkes Itrî'yi, Dede'yi, Maragi'yi dinlediğini sanıyor." (Anday 2002b: 82).

Anday, alaturka müziği Türk müziği olarak görmez. Yukarıdaki örneği de alaturka müziğe milli müziğimiz diyenlere cevap vermek amacıyla yazdığını belirtir: "Bu örneği niçin verdim? Alaturka müziği, 'milli müziğimiz' diye adlandıranlara, kaçınılmaz eski uygarlık etkilerinin varlığını anlatmak için, sadece bunun için." (Anday 2002b: 82). Bu sözlerden sonra biliyorum ki onlar buna kızacaklar diyen Anday, Osmanlının Bizans kültürünün üstüne oturduğunu yineler: "Bense Osmanlı'nın, İstanbul'u aldıktan sonra, Bizans uygarlığına, kültürüne el koymasını çok doğal görüyorum." (Anday 2002b: 82). Anday'ın bu düşüncelerine karşın H. Sâdeddin Arel, Türk müziğinin Bizans müziği olmadığını iddia eder.[91]

---

[90] "Geleneksel sanat müziğimize temel olan bilgileri özlü biçimde ortaya koyan ilk büyük teorisyen, Urmiyeli Safiyüddin'dir (1217-1294). Onun sergilediği müzik bilgileri, 15. yüzyılın başlarında, dev bir kuramcı ve besteci olan Abdülkadir Meragî (1353-1435) tarafından "Cami-ül-Elhân" başlıklı kitapla geliştirilmiştir. 15. yüzyılda ayrıca, Hızır bin Abdullah'ın Sultan II. Murat'a sunduğu teori kitabını, Ladikli Mehmet Çelebi'nin Fatih Sultan Mehmed'e sunduğu eser izlemiştir. Böylelikle geleneksel müzik teorisi 15. yüzyılda sağlam temellere oturtulmuş, izleyen yüzyıllarda yazılan teori kitapları, bu bilgilerin genişletilmiş tekrarı olma özelliğini pek geçememiştir." (Say 2010: 233-234)

[91] Arel'in makalelerinden oluşan ve 1990'da Kültür Bakanlığı yayınları arasında çıkan *Türk Mûsıkisi Kimindir* adlı kitabına bakılabilir.

Anday alaturka müziğe yabancıların verdiği tepkileri de yazılarında konu edinmiştir. Hem *Felsefesiz Yaşamak*[92] hem de *Gökyüzü Haritası* adlı kitabında Ünlü Rus kompozitörü Şostakoviç[93]'in alaturka müzikle ilgili düşüncelerini açıklar. *Gökyüzü Haritası* adlı yapıtında Anday'ın belirttiğine göre, Şostakoviç'in İstanbul'a geldiğinde kendisine alaturka bir konser dinletilmiştir. Bu durum sonrasında Şostakoviç'in düşüncelerini ve alaturkacıların emellerini Anday şu şekilde açıklıyor:

> "Amaçlarını anlamıyor değilim, adam bu konseri dinleyince afallayacak, hayranlıktan düşüp bayılacak, kendi uğraştığı müziği bırakıp alaturkaya dönecek... Öyle olmadı, adam dinlediği müzikten sonra, 'Ben müziğin her çeşidini severim,' diye nazik bir söz söyledi ve şunları ekledi. 'Sizin müziğinizin geliştirilmesi gerekli.' " (Anday 2012: 119).

Alaturka müziğin İstanbul'da sarayda doğup yine sarayda sonlanması Cumhuriyet'ten önce gerçekleşen bir olaydır.

Alaturka müzikten sonra Türk Batı tarzı müziği doğmuştur. Başlangıcı da 19. yüzyılın başlarına kadar gider. Osmanlı devletinde Batılılaşma en ciddi şekilde 1820'lerde Mahmut II ile başlar. Sadece devletin şeklinde değil, eğitim, sosyal yaşam ve müzik alanında da büyük ıslahatlara girişen II. Mahmut, 1826'da Yeni Çeri Ocağı ile birlikte Fatih'in kurduğu alaturka müzik eğitimi veren okulu da kaldırmıştır. Yabancı müzik sanatçılarını getiren II. Mahmut'la Batı tarzı müziğin yerleşmesinde büyük bir adım atılır: "Bizde de çoksesli müzik, Mahmut II. ile başlıyor,..." (Anday 1992a: 410) diyen Anday, 1826 sonrası yaşananları ele alır. Yurt dışından getirilen Donizzet'nin bandoyu kurduğunu açıklar:

---

[92] Ünlü Rus bestecisi Şostakoviç, İstanbul'a geldiğinde, bizim alaturkacılarımızın bir gösterimi ile karşı karşıya bırakılmıştı: Teksesli bir konser. Sonra sormuşlardı, kendilerine güvenerek ve onu şaşırttıklarına inanarak, 'Nasıl buldunuz?' diyerek. Şostakoviç'in yanıtı şöyleydi: 'Ben her türlü müziği severim, fakat sizin müziğiniz geliştirilmemiş.' (Anday 2002a: 288).

[93] "Yirminci yüzyılın başlıca bestecilerinden. Petrograd Konservatuvarı'nda öğrenim gördü (1919-25). Bu sırada bestelediği Beşinci Senfoni ile kişisel üslubuna ulaştı. Aynı yıl Leningrad Konservatuvarı kompozisyon öğretmenliğine atandı, ikinci Dünya Savaşı'nda Almanların kuşattığı Leningrad'da bestelediği Yedinci Senfoni (1941), ününü daha da yaygınlaştırdı. İki yıl kadar Moskova Konservatuvarı'nda ders verdikten (1943-45) sonra Leningrad'daki görevine döndü. 1948'de Jdanov tarafından suçlanınca görevlerinden alındı. 1962'de Yevgeni Yevtuyenko'nun Babi Yar şiirini, 1969'da ölüm temasını işlediği Ondördüncü Senfoni'yi besteledi. Birtakım baskılarla karşılaşmakla birlikte üslubundan ödün vermedi. Başlıca yapıtları on altı senfoni ile Birinci Piyano Konçertosu, İkinci Piyano Konçertosu, Ormanların Şarkısı adlı oretoryo, Güneş Anayurdumuzun Üstünde Parlıyor adlı senfonik şiirdir." (Milliyet Sanat Ansiklopedisi, 258, 1991.)

> "1826'da Yeniçerilik kaldırıldığı zaman mehter takımı dağıtılmıştı (şimdi yeniden canlandırılıyor, ne tuhaf), uzman olarak yurda getirilen Donizetti (ünlü Donizetti'nin bir yakını) 'paşa' sanı ile Muzika-yı Hümayunun başına geçirildi. Donizetti Paşa ilk kez bandoyu kurdu. Bugünkü bandomuz o kuruluşun sürgünüdür." (Anday 2012: 201-202).

Mehterhaneyi yasaklatan II. Mahmut döneminde Osmanlı devleti alaturka müzik yerine Batı müziğini tercih etmiştir.[94] Böylece artık devlet katında Batı müziği kabul görmeye başlamıştır. Tanzimat yıllarında da başta Dikran Çuhacıyan ile Güllü Agop'un çalışmalarıyla ilk yerli opera ve operetlerin örnekleri de verilmiştir.[95] II. Abdülhamit de alaturka yerine alafranga müzik dinlemiştir.[96] II. Meşrutiyet yıllarında da bu anlayış Türkçülüğün etkisi altında devam ettirilir.

Cumhuriyet'le birlikte eğitim, sosyal yaşam, siyaset, ekonomi gibi birçok alanda büyük devrimler yapılırken müzik de gözardı edilmemiştir. Anday, Türkiye'de müzik devriminin dansla başladığını belirtir. Ankara'da Cumhuriyet'in ilk yıllarında verilen balolara dikkat çeker, toplumun her katında müzik ve dansın getirdiği heyecana değinir: "Müzik devrimiyse dans etmekle başladı. Yalnız gazinolarda değil, komşu yoklamalarında da, hal

---

[94] Ahmet Say, II. Mahmut döneminde Batı müziğinin getirilmesi için neler yapıldığını şu şekilde açıklar: "Sultan II. Mahmud 1826'da Yeniçeri Ocağı'nı lağvedince ona bağlı olan 400 yıllık geleneksel askerî müzik kuruluşu 'Mehterhane' de kaldırılmış, onun yerine Avrupa'daki bandoları örnek tutan 'Mızıka-i Hümayun' bandosu kurulmuştur. Bu tarihe kadar dışlanmış olan Avrupa müzik kültürünü yurda sokma yolunda attığımız ilk somut adım, Mızıka-i Hümayun'un kuruluşudur. Avrupa müzik kültürü yönünden aynı zamanda bir 'müzik eğitimi kurumu' özelliğindeki Mızıka-i Hümayun'un ilk yönetmeni, deneyimli bir İtalyan bando şefi olan Giuseppe Donizetti'dir (1788-1856). Ünlü opera bestecisi Gaetano Donizetti'nin ağabeyi olan ve saraydaki başarıları dolayısıyla padişah tarafından "paşa" unvanıyla onurlandırılan Donizetti Paşa, kısa sürede yetiştirdiği topluluğun ilk konserini padişahın huzurunda 19 Nisan 1829 günü Rami Kışlası'nda sunmuştur." (Say 2010: 166).

[95] Tanzimat yıllarında Batı müziğine olan ilgi o kadar artar ki, bu tepki gösteren alaturka müzik ustaların İstanbul'u terk ederek Mısır'a giderler: "Abdülmecid döneminde Batı müziğinin ön plana çıkması, Türk Sanat Müziği sanatçı ve bestecilerini öyle tedirgin etmiştir ki bu durum onların bir ara yaşamın ve müziğin alafrangalaşmasına tepki olarak Mısır'a gitmelerine neden olmuştur. Örneğin XIX. yüzyılın en büyük bestecisi Hammamizade İsmail Dede Efendi'nin, Batı müziğine ilginin artması neticesinde "Artık oyunun tadı kaçtı!" diyerek padişahtan hacca gitmek üzere izin istediği rivayet edilmektedir623. Dede Efendi haricinde, Zekai Efendi, Lavtacı Anton, Melekset Efendi, Şekerci Cemil Bey başta olmak üzere daha pek çok besteci ve müzisyen de özellikle büyük kabul gördükleri Mısır'a gitmişlerdir." (Uluskan 2010: 296).

[96] Kızı Ayşe Sultan'a göre, II. Abdülhamit alaturka musikiden çok alafranga musikiyi tercih edermiş. "alaturka güzeldir ama daima gam verir, alafranga değişiktir, neşe verir. Piyanoda alaturka dinlenmez, kendine mahsus alaturka sazlarla çalınmalıdır " demiştir (Ayşe Osmanoğlu, Babam Sultan Abdülhamid (Hâtıralarım), Selçuk Yay., Ankara 1994, s. 29).

hatır sorulduktan sonra gramofon kurulur ve dansa kalkılırdı. Oyunlar tango ile fokstrottu. Büyük kentlerde, özellikle Ankara'da her yıl beş altı balo verilirdi.” (Anday 1984b: 171).

Atatürk,1925‟te ise İzmir Kız Öğretmen Okulu‟nda müziğin insan yaşamındaki önemini ve yerini şu sözlerle vurgular:

> “Hayatta musiki lazım değildir. Çünkü hayat musikidir. Musiki ile alakası olmayan mahlukat insan değildir. Eğer mevzu bahs olan hayat insan hayatı ise musiki behemahal vardır. Musikisiz hayat zaten mevcut olamaz. Musiki hayatın neşesi, ruhu, süruru ve her şeyidir. Yalnız musikinin nev‟i şayanı mütaleadır.[97]”

Atatürk’ün “Bir ulusun yaşamındaki değişikliğin başlıca ölçüsü, müzikteki değişikliktir,” sözüne gönderme yapan Anday, Atatürk’ün sanat alanında yaptığı devrimlere “Türk toplumu bütün sanatlarıyla büyük bir değişikliğin içine giriyordu. Ankara'da Devlet Konservatuarı’nın kurulması oradan Devlet Opera ve Tiyatrosu'na geçiş...” (Anday 2009a: 339) sözleriyle değinir. Anday’ın burada kısaca değindiği Cumhuriyet’in yıllarında müzikle açılan kurumların ve okulların başlıcaları şunlardır:

1. Ankara’da ‘’Musiki Muallim Mektebi ‘’kuruldu (1924),
2. “Mızıka-i Hümayun’’Ankara’ya taşınarak ‘’Riyaset –i Musiki heyeti” adını aldı(1924),
3. İstanbul Belediye Konservatuvarı kuruldu(1926),
4. Ankara Devlet Konsevatuvarı kuruldu(1936),
5. Gazi Terbiye Enstitüsü Müzik Bölümü kuruldu(1937),
6. Ankara’da Askeri Müzik Okulu öğretime açıldı(1938).

Cumhuriyet dönemindeki önemli gelişmelerden biri de alaturka müzik geleneğinin sonlandırılmasıdır. Bilindiği gibi Atatürk eski tarz müziği dinlemesine karşın çoksesli müziği savunmuş ve alaturka müziği yasaklatmıştır. Fakat, Atatürk’ün alaturka müziği yasaklatmasından önce bu müziğin II. Mahmut’tan Atatürk’e kadar geçen tarihini irdelemekte yarar vardır. Yukarıda alaturka müzik ele alınırken de değinildiği gibi II. Mahmut, Yeniçeri Ocağı’nı ortadan kaldırırken alaturka müzik eğitimi veren okulu da yıkmıştır. Yine o yıllarda Batı tarzı müziğin temellerini atmıştır. Yenilikçi bir padişah olan II. Mahmut’un çizgisi Tanzimat’tan sonra da korunmuştur. II. Meşrutiyet’le birlikte

[97] *Atatürk’ün Söylev Demeçleri (1918-1937)*, (Derleyen: Nimet Arsan), Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, C. II, s. 242-243. 5. Baskı, 1997,

saraydaki yabancı müzikçiler ülkelerine gönderilirken bunların yerine Saffet Bey (Atabinen) yönetiminde yerli topluluk egemen duruma getirilmiştir. 1820'lerden Cumhuriyet'in müzikte getirdiği yeniliklere kadar geçen sürede yaşananlara dikkat çeken Soner Yalçın, "Saraydan Kovulan Müzik" başlıklı yazısında alaturka müziğin Cumhuriyet'in ilanından çok önce devlet tarafından dışlandığını ve yerini Batı müziğine bıraktığını şöyle açıklar:

> "Saraydan kovulan müzik
> Tanzimat Fermanı, Osmanlı'nın Batılılaşma hedefinin açıklanmasıdır. Bu yeni anlayış Osmanlı kültürel hayatını da derinden etkiledi. Bu tarihe kadar toplumsal yaşamda iki müzik vardı: Halk müziği ve klasik Türk müziği. 19'uncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren klasik Türk müziği en büyük destekçisini kaybetmeye başladı: Osmanlı Sarayı. Saray kapılarını Batı müziğine açtı. Ünlü besteciler, yorumcular davet edildi; Saray'da konserler verildi; hanedan üyeleri Batı çalgılarını öğrenmeye heves etti. Klasik Türk müziği saraydaki itibarlı konumunu kaybetmeye başladı. Bu nedenle İsmail Dede Efendi hacca gitme bahanesiyle saraydan ayrıldı. Keza Hoca Zekai Dede de İstanbul'dan ayrılıp Kahire'ye yerleşti. Avrupa'dan gelen müzisyenler el üstünde tutulup nişanlara boğulurken Tanburi Cemil Bey gibi üstatlar hayatlarında bir tek kez saraya davet edildi. Komiktir, bu davette de II. Abdulhamid uyuyakaldığı için konser yarım kaldı! Sadece saray değil, Osmanlı'nın zengin kentlerinde de aileler çocuklarını piyano, keman çalmaya teşvik etti. Avrupa'nın neredeyse her orta halli ailesinin evinde bulunması moda olan piyano Osmanlı seçkinlerinin de evlerindeydi artık. Toplumsal yaşamdaki bu değişimler sonuçta klasik Türk müziğini tekkelere hapsetti. Yani Cumhuriyet'ten çok önce klasik Türk müziği artık o eski önemini kaybetmişti!"(Yalçın, 2010).

Ziya Gökalp'in alaturka müzikle ilgili görüşlerinin de bilinmesinde yarar vardır. *Türkçülüğün Esasları* adlı yapıtında, Doğu musikisi, Batı musikîsi, Halk musikisi olmak üzere üç müzik türüyle karşı karşıya olduğumuzu vurgulayan Gökalp, bu müziklerden hangisinin gerçek Türk müziği olduğunu sorgular. Doğu müziğinin hasta olduğunu ve milli olmadığını vurgulayan Gökalp, ulusal Türk müziğinin nasıl ortaya çıkacağının çözümünü de şöyle gösterir:

> "Acaba, bunlardan hangisi bizim için millîdir? Doğu musikîsinin hem hasta, hem de gayrı milli olduğunu gördük. Halk musikîsi millî kültürümüzün. Batı musikîsi de yeni medeniyetimizin musikîleri olduğu için her ikisi de bize yabancı değildir. O halde, millî musikîmiz, memleketimizdeki Halk musikîsiyle Batı musikîsinin kaynaşmasından doğacaktır. Halk musikîmiz, bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Batı musikîsi usulüne göre 'armonize' edersek, hem millî, hem de Avrupalı bir musikîye mâlik oluruz. " (Gökalp 1999: 146).

Yukarıdaki alıntıların da gösterdiği gibi Cumhuriyet sonrasında yapılan alaturka müzik yasağından önce zaten bu alaturka müzik gerek devlet katında gerekse aydınlar arasında

artık gözden düşmüş durumdaydı. Cumhuriyet döneminde alaturka müzikle ilgili olarak yaşanan gelişmelerin başında 29 Aralık 1926'da Dar-ûl-elhan'ın "Şark Musikisi Şubesi"nin kapatılmasıyla alaturka müziğin eğitimi ortadan kalkar. İkinci olarak ise 1 Kasım 1934'te radyolarda çalınmasının yasaklanmasıdır[98] ki, bu da sadece iki yıla yakın sürmüştür. Alaturka müziğin yasaklatılmasında Atatürk'ün 1934 yılında TBMM'de yaptığı şu konuşmanın etkili olduğu söylenir:

> "Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak bana kalırsa bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan, Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi kavrayabilmesidir. Bugün acuna dinletmeye yeltenilen musiki bizim değildir. Onun için o, yüz ağartacak değerde olmaktan çok uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları birgün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir." (Oransay 1985: 26).

Anday, Atatürk'ün müzikle ilgili yaptıklarını üç kitabında ele alıp ayrıntılı olarak açıklamıştır: 1992'de çıkan *Yiten Söz*, 2008'de çıkan *Açık Pencere* ve 2009'da yayımlanan *Akan Zaman Duran Zaman*'dır. *Yiten Söz*'de toplum yaşamında müziğin büyük bir yeri ve önemi bulunur diyen Anday, başta Konfüçyüs olmak üzere büyük düşünürlerin, büyük devlet adamlarının müziğe ilgisiz kalmadıklarını belirtir. Anday, Atatürk'ün büyük bir örnek olduğunu ve niçin müzik devrimi yaptığını şöyle açıklar:

> "Atatürk'ün, teksesli müzikle yetişmesine karşın, toplumun ille de çoksesli müzikle eğitilmesine onca önem vermesi, bunun ilginç bir örneğidir. Çünkü yeni Türk toplumunun geçirdiği büyük değişiklik ve ilerlemeye duyduğu büyük istek onu, müzik konusunda, belki bütün toplumlardan daha çok ilgilendiriyordu. Öyle ki, burada yapılacak seçme, dural bir toplum ile, ilerleyen bir toplum arasında bir yeğlemeyi simgeleyecekti. İlerleyen bir toplum olmak, araştırmayı, diyalogu, tartışmayı ve bunları gerçekleştirmek için de özgürlüğü gerektiriyordu." (Anday 1992a 251).

Akan Zaman Duran Zaman adlı kitabında da Melih Cevdet Anday, Atatürk'ün yaptığı müzik devrimini Osmanlıca üzerinden bir örnek vererek açıklar. Anday, Osmanlıca ile

---

[98] Alaturka müziğin radyodan kaldırılması Anadolu Ajansı tarafından şu şekilde duyurulmuştur: "Dahiliye Vekâleti bugün Büyük Millet Meclisimde Gazi Hazretlerinin alaturka musiki hakkındaki irşadlarından ilham alarak bu akşamdan itibaren radyo programlarından alaturka musikinin tamamen kaldırılmasını ve yalnız garb tekniğiyle bestelenmiş, motifleri milli musiki parçalarımızın, garb tekniğine vakıf sanatkârlar tarafından çalınmasını alâkadarlara bildirmiştir" (Oransay 1985: 49).

yetişen Atatürk'ün kendini aşarak Öztürkçeye geçtiği gibi müzikte de benzer bir davranışı yaptığını vurgular:

> "Bütün Osmanlı döneminde medrese okutulan dil Arapçaydı. Tanzimat, Edebiyat-ı Cedide diliyle yetişmiş, uzun süre söylevlerinde, demeçlerinde, konuşmalarında, o dili kullanan Atatürk, kendini aşma denilen o büyük başarıyı göstererek, dilimizin özleşmesi akımını köklü bir biçimde ele almış, ondan sonra da artık Osmanlıca kullanmaktan bütün bütün vazgeçmiştir. Alaturka denilen müzik konusunda da benzeri davranışı göstermişti." (Anday 2009b: 300).

Melih Cevdet'in burada savunduğu düşünceleri, benzer sözlerle *Dostum Mozart* adlı kitabında Nadir Nadi[99] de belirtir. Anday yazılarında alaturka müziğin yasaklanmasına *Bir Defterden* adlı günlüğünde de kültür devrimi üzerinden değinir. Anday, müziğin değişiminin toplumsal yaşamın da değişimi olarak algıladığını vurgular. Atatürk'ten şu alıntıyı yapar:

> "Çünkü bir kültür devrimi içindeydik. 'Bir toplumun yaşamındaki değişiklik, müzikteki değişikliği ile anlaşılır demişti.' Bu büyük adama, bütün düşüncesini Türk ulusunun yükselmesine yönelik tuttuğu için, burada konuyu biz de Türk toplumu açısından ele almalıyız." (Anday 2008b: 120-121).

Atatürk'ün amacının Türk müziğini Batılı yöntemlerle ele almak istediğini belirten Anday, bu alandaki düşüncesini tümüyle başaramadığını; ama olanak hazırladığını belirtir: "Atatürk, (...) Bu alandaki düşüncesini kökten başaramadı, ancak yurdumuzda uygarlık müziğini yapan birkaç sanatçının yetişmesine olanak hazırladı." (Anday 2008: 120-121).

Görülüyor ki, Atatürk müzik kurumlarını yenileştirmeden, alaturkayı etkisiz duruma getirmeden çok önce Osmanlı devletinde başlamış olan bir Batı müziği ve kültürü söz konusudur. Atatürk yaptıklarıyla Osmanlılarda yarım kalan işleri tamamlamıştır. Melih

---

[99] Günümüzde alaturka müziği yaşatmak isteyenlerin olduğunu vurgulayan Nadir Nadi, Atatürk'ün aklını dinleyerek eski müziği yasaklattığını şu şekilde açıklar: "Türk Sanat Müziği dediğimiz bu müziğe pek tutkun olanlarımız varsa (ki herhalde çok var) aralarında dernek kurup tarihe mal olmuş gerçek Osmanlı müziğini yaşatmaya rahatça çalışabilirler. O müziğin soysuzlaşmasını önlemek bakımından bu yöntem belki yararlı da olabilir. Ama bugünkü acayip ses salatasını bizim sanatımız budur diye tanrının günü radyolarda, televizyonlarda zorla halka dinletmek, kusura bakılmasın, bence Türk kültürüne yapılabilecek en büyük bir kötülüktür. Çağının koşulları nedeni ile Atatürk de alaturkaya alışkındı, içinde yetiştiği çevrenin gereği olarak o da o müzikten zevk alıyordu. Bu açıdan Atatürk zevkleriyle geçmişe bağlı idi. Ne var ki Atatürk bir dahi, hem de büyük bir dahi idi. Aklını dinledi ve onun buyruğuna kendi zevkini feda etmekten çekinmedi." (Nadi 1986: 113).

Cevdet, 1950 sonrasında ülkemizde müzikle ilgili yaşananları yazarken Demokrat Parti'yle birlikte alaturka müziğe verilen önemi, sonraki yıllarda ortaya çıkan arabesk müzik anlayışını ele alır.

Anday, alaturka müziği radyoya koyan Mesut Cemil'in[100] bile daha sonra radyoda çok fazla yer verilen alaturka müziği görünce tepki gösterdiğini, şaşırdığını söyler. Alaturka müziğin radyo nedeniyle Anadolu'ya yayıldığını söyleyen Melih Cevdet, bu müziğe Demokrat Parti döneminde çok önem verildiğini ve halk müziğinin dışlandığını vurgular: "Alaturkaya verilen önem Demokrat Parti ile başladı, hızlandı, köyü sardı, köyde türküyü bastırdı." (Anday 2008:121).

Melih Cevdet Anday bir ülkede müzik gelişmemişse ekonomik gelişmenin bir anlam ifade etmeyeceğini belirtir: "Hani bir ülke ancak ekonomik gelişimle ilerler ya, eyvallah, ama o müzik ortada durdukça ekonomik gelişme falan para etmez." (Anday 2012: 119). Anday sözlerinin devamında Türkiye'deki müzik çeşitlerine değinir. Bunların çokluğundan yakınır. "Eski alaturka, yeni alaturka, dolmuş plakları, folklor müziği, klasik Batı müziği, hafif Batı müziği, pop müziği... bunların bir arada boy gösterdikleri bir ülkede yaşıyoruz." (Anday 2012: 119-120).

Çok partili demokraside nasıl vara vara teksesliliğe vardık diyen Anday, Türkiye'deki farklı müzik çeşitlerinin aslında bir zenginlik olmadığını, toplumun katmanlara bölündüğünü belirttikten sonra Suna Kan'ın tanınmadığını söyler: "Kaldığım köyde gençler, dahası okula başlamamış küçük çocuklar bile Michael Jackson'u biliyor, tanıyorlar. Ama Suna Kan'ın adını anan yok." (Anday 2001: 81). Anday herkesin kendi sanatçısını, müziğini dinlediğini belirtir: "... biz bu çok çeşitli müziklerin tümünü birden tatmıyoruz, içlerinden birine, ya da ikisine bağlanıyoruz. Kimimiz İbrahim Tatlıses'e takılmış, kimimiz Muazzez Abacı'ya. " (Anday 2001: 81). Bu tablonun da "Böylece müzikseverler, kümelere bölünmüş oluyor,

---

[100] "Bunu başlatan da rahmetli Mesut Cemil'di. Ama gene o Mesut Cemil, kendisinden sonra radyoyu tümden alaturka müziğin sardığını görünce, 'Radyo benim zamanımda bu kadar çok alaturka vermezdi,' demiştir. Gerçekten de, alaturka müzik, radyodan önce, İstanbul'daki iki derneğin düzenlediği küçük konserlerde çalınırdı ancak. Bunlar Dar-al Talim Musiki ve Şark Musiki Cemiyeti adlarını taşıyan derneklerdi." (Anday1992a: 74)

arada bir birlik yok. Ben Mozart derken karşımdaki susuyor, o Michael Jackson'dan açtı ise bu kez ben susuyorum.” (Anday 2001: 81). sözleriyle toplumdaki ayrışmaya dikkat çeker. Anday bu konudaki sözlerini bitirirken insanlar arasındaki birbirini küçük görmeyi de gündeme getirir: “Müzik düşüncemiz, müzik duygumuz başka başka. Dahası var; bu çeşitli kümelere bölünmüş insanlarımız, birbirlerini küçümsüyorlar, alaya alıyorlar, ‘İbrahim Tatlıses varken, Mozart dinlenir mi?’ diyorlar.” (Anday 2001: 81).

Melih Cevdet Anday, Türk müzik tarihindeki gelişmeleri ele almanın dışında Türk Batı Müzik anlayışına yani çoksesli müziğe ayrıca değinir. Sık sık Nadir Nadi’nin *Dostum Mozart* adlı yapıtına gönderme yaparak Türkiye’de çoksesli müzik anlayışının yerleşmesini yakından konu edinir.

Çoksesli müzik-alaturka müzik tartışmasını da irdeleyen Anday, Türk çoksesli müziğinin Batı’dan alındığını söylerken teksesli müziğin de Bizans’a ait olduğunu belirtir: “Bizim dünyaca tanınmış sanatçılar yetiştirdiğimiz çoksesli müziğimiz Batı kökenlidir. Ne var bunda? Teksesli müziğimiz de Bizans kökenli.” (Anday 2009a:304). Anday sözlerine şunları ekler: “Folklorik müziğimiz ne denli bizimse, yarattığımız çoksesli müzik de o denli bizimdir.” (Anday 2002a: 382).

Türkiye’de Batılılaşma yani, modernleşme Tanzimat’tan bu yana hep sıkıntılı geçmiştir. Bir yandan çağdaşlaşırken öte yandan kendimiz olmaktan uzaklaşma kaygısı yaşanmıştır; böylece toplumda hep bir ikilik yaşanagelmiştir. Bu çelişkiye değinen Anday, Ziya Gökalp’in olumsuz etkisini şu şekilde açıklar: “Biz Tanzimat'tan kalma bir korku ile tam Batılı olmaktan her zaman çekinmiş, geri durmuşuzdur. Bunda Ziya Gökalp'in de etkisi büyüktür. Kendimiz olmaktan çıkma korkusudur bu..” (Anday 2001: 300). Anday bu durumun müziğe yansımasını “Teksesli müzikten yana olanların ‘Türk sanat müziği’ adında direnmeleri bir korkutmayı gösterir. Burada elbet sormamız gerekiyor: Armoni, Türk'ün düşmanı mıdır?” (Anday 2001: 300) sözleriyle değerlendirir ve tepkisini ortaya koyar. Armoni müziğine yönelmemizi yaratıcılıkları ile sağlayan sanatçılarımız da, hep o

korkudan ötürü, melodi[101]yi bizden kılmakta özenli davranmışlardır, diyen Anday, Türk müziğinde armoni-melodi çatışmasının yaşandığını vurgular. Olumlu örneklerin varlığına dikkat çeker. Hem armoniyi hem de melodiyi kullanarak yeni şekiller yaratan Ferit Alnar'ı örnek olarak gösterir: "İşte *Kanun Konçertosu* bu anlayışla yaratılmış, çok güzel bir yapıt. Bir peşrevi armonize etmiş Alnar. Belki de dünya müzik sanatı için bir yeniliktir." (Anday 2001: 300-301). Türk Batı Müziğine Ferit Alnar'ı örnek veren Anday, aynı zamanda başarılı sanatçılarımızın çıktığını da vurgulamak ister.

Dostum Mozart adlı yapıtında Nadir Nadi de Batılı tarzı Türk müziği yapanlara değinir. Nadi, ömrü boyunca Atatürk'ün başlattığı kültür devriminin ilk meyvelerini icrada olsun, bestede olsun verdiğini belirttikten sonra şu açıklamaları yapar:

> "Başlangıçta bir elin parmaklarıyla sayabildiğimiz virtüozlarımız tüm engellere karşın yıldan yıla artmakta, bunlar yabancı ülkelerde de alkışlanmaktadırlar. Bestecilerimizin yapıtları dalga dalga dünyaya yayılmaktadır. Bugün bir Adnan Saygun, bir Cemal Reşit, bir Hasan Ferit Alnar, bir Ulvi Cemal Erkin, bir Necil Kâzım Akses, bir Muammer Sun ve şu anda anımsayamadığım daha genç niceleri... Yabancı müzik severleri demiyeyim ama, yabancı müzik otoritelerinin beğeni ile sözünü ettikleri 'milli' sanatçılarımızdır." (Nadi 1986: 115).

Peşrev neden Türk olsun, bunu anlayamıyorum diyen Anday, "Benim için evrensel olan her şey Türk'tür de. Armoni için de böyle düşünüyorum. Armoninin gâvurluğunu aklım almıyor. Ah bu bizim sentez düşkünlüğümüz." (Anday 2001: 301) Anday, bu üç cümlelik alıntıda da görüldüğü gibi armoni düşmanlığına karşı çıktığı gibi sanata da insanlığın ortak ürünü olarak baktığını gösterir. Melih Cevdet sözlerinin sonunda teksesli müziğin yazgımız olmadığını şu sözlerle açıklar: "Bir besteci, yaratırken her türlü melodiden yararlanabilir... Teksesli müziği yazgımız sayanlar yanılıyorlar. Ferit Alnar bunun tanıtıdır." (Anday 2001: 301). Anday, *Müzik Ansiklopedisi'nden* alıntı yaparak armoniyi[102] açıklamıştır. Türkiye'de

---

[101] İsmail Lülfü Erol, *Batı Klasik Müziği* adlı yapıtında melodinin açıklamasını şu şekilde yapar: "Melodi için, 'birden fazla sesin belirli sürelerle yanyana getirilmesiyle oluşturulabilen müziksel anlatımlardır' tanımını yapabiliriz. Gerçekten farklı sesler yanyana getirildiklerinde herhangi bir melodinin oluştuğunu söylemek mümkündür." (Erol 1991: 43).

[102] Anday kaynağını belirtmediği bir ansiklopediden armoninin açıklamasını şöyle aktarır: "Önümüze konan yazılı nota sayfasından, bestecinin kombinasyonlarını iki şekilde analiz etmek mümkündür : Yatay ve dikey. Eğer kavrayış açımızı sadece bir yöne uygularsak, notaları üst üste getirilmiş ses ya da ton tabakaları olarak görürüz."Bu tabloda yatay çizgi melodiyi, dikey çizgi armoniyi gösterir. Armoni, çeşitli çalgıların çıkardığı başka başka fakat uyumlu ses-lerden oluşur.

müzik eğitiminin çok iyi olmadığı bilinmektedir. Anday da bu durumu dikkate almış olmalı ki çoksesli müziğin nasıl dinlenileceği[103] konusunda şu düşünceleri söyler:

> "İlk yapılacak olan, işi sadece kulağa bırakmamaktır; başka bir deyişle, ezgi ile melodi ile yetinmemektir. Çoksesli müzik akılla dinlenen bir müziktir; akıl, müziksel yapıtın yapısını anlamaya yönelik olmalıdır. Melodi, müziğin yüzeysel görünüşüdür; asıl önem verilmesi gereken armoni için ise 'melodinin giysisi' deyimi kullanılır." (Anday 2001: 300).

Çoksesli müziğin nasıl dinlenileceğine kadar inan Anday, melodi ve armoni arasında kalan Türk müziğinde armoniyi tutmaktadır. Bunu savunurken de yukarıda da görüldüğü gibi tartışmalı bir yol izler.

Türkiye'de öteden beri teksesli(alaturka) -çoksesli müzik tartışması yaşanmaktadır. Alaturka müzikle çoksesli müziğin karşı karşıya gelmesi aslında bir uygarlık çatışmasıdır. Genellikle değişime karşı olup geleneği savunanlar alaturka müziğin yanında olurken çağdaş ve ilerici olanlar ise çoksesli müziği savunmuşlardır.

Melih Cevdet Anday, Türkiye'de çok sesli müziğin gelişimini ve yerleşmesini ele alırken alaturka müzikle olan tartışmaya da değinir. 1992'de yayımlanan *Yiten Söz* adlı kitabında yer alan "Bir Anayasa Konusu Daha" başlıklı yazısını *Varlık* [104] dergisinin müzik soruşturmasında yer alan yazılara ayırmıştır. Yine *Yiten Söz* kitabında geçen "Yeniye Alışmak Bilisizlikle Olmaz" adlı yazısını da *Çağdaş Eleştiri*[105] dergisinde çıkan ve çoksesli müziğe yöneltilen olumsuz eleştirilere yanıt olarak yazmıştır. Anday kendisinin bu iki yazıyı niçin yazdığını şöyle açıklıyor:

Çokseslilik buradan kaynaklanıyor. Demek teksesli müzikte armoni yok gibidir; bütün çalgılar aynı melodiyi çalar." (Anday 2001: 301).

[103] İsmail Lütfü Erol da Batı Klasik Müziğinin nasıl dinlenileceğine dikkat çekmiştir. Melodi, Ritm, Süre, Hız ve Nüanslar gibi Batı Klasik Müziğinde daha birçok başka boyutların bulunduğunu belirten Erol, bu müziği anlamak için çaba, uğraşın gerekliliğini vurgular: "(...) yalnız bunlar bile bu müziğin farkına varılması gereken bir dile (semboller, kod'lar vb ile örülen bir anlaşma, bir anlatma diline) sahip olduğunun kanıtıdırlar. Dinlemeye bunu bilerek girmenin yararı şudur; bu müzik dinlenirken bir çaba, bir uğraşmak gerekmektedir ve bu çaba/uğraş verilmeden bu dilin anlamını kavramak mümkün değildir." (Erol 1991: 65).

[104] *Varlık*, Ağustos, sayı: 899, 1982

[105] *Çağdaş Eleştiri*, Ağustos, sayı: 6, 1982.

> “Şöyle ki; ‘Varlık’ın soruşturmasında, teksesli müziği savunanların, yergilerini, çoksesliliğin bizim geleneklerimize uymadığı gerekçesine dayamalarına karşılık, ‘Çağdaş Eleştiri’ dergisinde Birinci Kuşak (çoksesli müziğimizin ilk temsilcileri), çoksesli müzik eğitiminden gelip teksesli müzik yapmakla eleştirilmektedir. Ben önce ‘Bir Anayasa Konusu Daha’ başlıklı yazımı bütünleyici kimi düşünler üzerinde duracak, sonra da "Çağdaş Eleştiri" dergisinde çıkan konuşmanın ortaya attığı ilginç birkaç sorunu ele alacağım.” (Anday1992a: 79).

Anday, *Varlık* dergisine ilk eleştiriyi “Bu soruşturmanın bende bıraktığı ilk izlenim, çoksesli müzik sanatçılarımıza az yer ayrılması oldu.” (Anday1992a: 72-73) şeklinde yapar. İkinci eleştirisini ise sanat ve halk müziklerinin başına Türk sözcüğünü koyarak bundan yararlanıyor diye yapar: “Türk halk müziği temsilcileri de, Türk sanat müziği temsilcileri de bu amaca varmak için, temsil ettikleri müzik türlerine verilen adların basındaki ‘Türk’ sözcüğünden sonuna dek yararlanma yolunu tutmuşlar konuşmalarında.” (Anday1992a: 73). *Yiten Söz* adlı kitabının 250. sayfasında Türk sözcüğünün ısrarla kullanılmasını yine eleştirir. Anday, burada eleştirdiği, Türk sözcüğünü sanat müziğinin önüne koyma alışkanlığını 2001’de yayınlanan *Çok Sesli Toplum* adlı yapıtında biraz daha geliştirerek ele alır. Bizde bir müziğe milli yaftasını vurunca diğer müziklerin dışlandığını söyleyen Anday, toplumların geri kalmışlığıyla bir bağlantı kurar: “Önce şunu söyleyeyim, bir müziğe ‘milli’ yaftasını yapıştırdın mı öteki ister istemez yabancı sayılır. İnsanlık gereğince gelişmediği için ‘yabancı’ olana değer verilmez.” (Anday 2001: 249). Anday sözlerinin devamında alaturka müziği sevmediği için Türk olmamakla suçlandığını söyler: “Alaturka müzikten hoşlanmadığımı gören kimi milli yobazlar, bana ‘Sen Türk değil misin?’ diyorlar. “(Anday 2001: 249).

Toplumlar bağlı bulundukları kültürlerin müziklerini benimser diyen Anday, Osmanlıda Bizans’ın teksesli müziğinin egemen olduğunu şimdi ise çoksesli müziğin uygarlık müziğimiz olduğunu vurgular: “Bir toplum hangi uygarlık bütünü içindeyse o uygarlığın müziğini benimser. Çoksesli müziktir bizim uygarlık müziğimiz. Osmanlı döneminde ise, bugün ‘alaturka’ dediğimiz Bizans kaynaklı müzikti.” (Anday 2001: 249). Anday çoksesli müziğe karşı çıkanların teksesli müziğin ulusal olduğunu düşünmelerini de eleştirir:

> “ (...) çoksesli müzik ulusal olamaz, teksesli müziktir ulusal olan. Böyle diyorlar ‘geleneksel Türk müziği’ ya da ‘Türk sanat müziği’ yandaşları. Demek Türk'e düşen Bach'ı dinlemek değil, Şakir Ağa'yı dinlemektir. Geleneksel diye adlandırılan müziği sevmeyenin Türklüğünden kuşkulanacağız.” (Anday 1992a: 71).

Anday, yukarıda sözü edilen *Varlık* dergisinde bir halk müziği uzmanının çoksesli müziğe getirdiği şu eleştirileri yazısına alır: "(...) şöyle demektedir: 'Bugüne kadar örnekleri verilen biçimdeki bir çoksesliliği halkımız beğenmemiş, sevmemiş. benimsememiştir...' " (Anday1992a: 73). Bu eleştirilere katılmayıp ve şiddetle karşı çıkan Anday, Cumhuriyet sonrasında çoksesli müzikle evrensel Türk müziğinin yaratıldığını belirtip şu açıklamayı yapar:

> "Oysa burada eleştirilen yöntemin kuramı, çoksesli müzik yapıtlarımız daha ortaya çıkmadan önce geliştirilmişti. Öyle ki, Doğu-Batı çatışması müzik alanında yerli ezgi-Batı tekniği bileşimi içinde bir çözüme vardırılacaktı. Bizim Cumhuriyet dönemi çoksesli müzik yaratıcılarımızın tümü bu kuramdan yola çıkmışlar ve (nasıl yadsıyabiliriz) müziğimiz, ilk kez evrensel kılmışlardır. Bugün bütün dünyada tanınan Türk müziği budur. Folklorik müzik ezgilerinin çokseslendirilmemesine yoksa bu ürünlerin anlatımının değişeceğine inanmak başkada tartışılabilir; ama böyle bir inanç, çoksesli evrensel müzik yapıtlarımız halkın beğenmediğini, sevmediğini benimsemediğini söylemeye gerekçe yapıldığında, kolaya kaçılmış olur. Çünkü beğenisi ölçü alınan halk, eğer köylü ise, onun folklorik müzik ürünlerinden aydınlarımız yüzlerce yıldır uzak bulunuyordu. Bu ezberin tanınması, işte o yerdiğimiz yerli ezgi-Batı tekniği kuramının yaşama geçirilmesinden sonra gerçekleşti, Ayrıca, folklorik ezgilerin Batı armoni yöntemine uymadığı savı bilimsel olmak şöyle dursun, içtenlikli de değildir. Bu eleştiriyi yürütenler, Batı armoni yöntemi ile çalışan sanatçılarınızın özgün ezgilerle yarattıkları yapıtları tutuyorlar mı sanki? Burada amaç, düpedüz çoksesli müziği ortadan kaldırmaktır." (Anday1992a: 73).

Anday radyonun sağladığı olanaklarla halka yayılan alaturka müziğin halkın beğenisi olarak gösterilmesine karşı çıkar. Alaturkacıların çoksesli müzik yapanlara yönelttikleri eleştirilerin ne olduğunu şöyle açıklıyor: "Teksesli müzik yandaşlarının çoksesli müzik yapıtları verenlere yönelttikleri başlıca eleştiri, armoninin bize yabancı olduğu, bu yöntemle yerli ezgilerin yozlaştırıldığı savında odaklanmaktadır." (Anday 1992a: 79). Anday bu eleştirilere Ziya Gökalp üzerinden yanıt verir. Ziya Gökalp'in kuramını ve amacını şöyle açıklıyor:

> "Çoksesli müzik yapıtlarımızda, çoğun, türkü, nefes ya da eski bestelerin armonize edildiğini biliyoruz. Bundaki amaç, Doğu-Batı karşıtlığına müzik alanında çözüm getirmek, böylece de Batılı bir Türk müziği yaratmaktır. Bu kuramı ortaya atan Ziya Gökalp'tır, Onun bütün sorunu, 'Biz' kalarak 'Muasırlaşmak'idi." (Anday1992a: 80).

Melih Cevdet halk müziği ile Batı müziğinin birleştirilmesinden ulusal müziğin yaratılacağına inanmaz. Ona göre, folklorik müzik bazı farklılıklarla Batılı bir müziğe dönüşemez. Bunun nedenini şu şekilde açıklar: "Bir türkünün ufak tefek değişikliklerle

Batılı kılığına sokulması, doğrusu aranırsa, satıcıları da doyurmuyordu. Konu bir yeniden yaratma konusu olarak alınmalıdır. Bela Bartok'un işlediği Macar türkülerini, Macarların tanıyamadıklarını dinlemişimdir.” (Anday 2012: 201) sözleriyle Macar türküleri üzerinden tezini kanıtlamaya gider. Anday, bunu yapmaya çalışanları da şöyle anlatır: “Çeşitli ısmarlama fırsatlarını kullanarak, halk türkülerini Batı tekniğine geçiren kimi tanınmış bestecilerimizin, bu işi bıyık altından gülümseyerek, demek küçümseyerek yaptıklarını bilirim.” (Anday 2012: 201).

Anday yerli melodileri Batı tekniğiyle işleme önerisinin de günümüz teksesli müzikçilerine değil, Ziya Gökalp’e ait olduğunu bildirir: “İmdi yerli melodileri Batı tekniği ile işlemek, teksesli müzik yandaşlarının sandıkları gibi, çoksesli beste yapan sanatçılarımızın bir bulgusu değil, Gökalp'ın bir önerisidir(...)” (Anday1992a: 80). Melih Cevdet Anday, müzik konusunda evrensel dediği armoniye uzak kalındığını belirtir. Bu uzaklığının nedeni olarak da Ziya Gökalp’i gösterir:

> “Ziya Gökalp'ın uygarlıkla kültürü ayırması, bunlardan birincisini evrensel, ikincisini ulusal sayması öylesine doğru sanılmıştır ki, diyelim müzikte ‘kültür’ diye bellenen yerli melodi, bütün kaynaştırma niyetlerine karşın, ‘uygarlık’ sayılan armoniyi gene de bir yabancı öğe durumunda tutmuştur. Başka bir deyişle, ‘Bizden’ ve ‘Yabancı’ ikiliği, gereğince yenilememiştir bir türlü.” (Anday1992a: 80).

Müzikte girişin öneminin eskiden beri bilindiğini belirten Anday, başlangıç bakımından da çoksesli müzikle tek sesli müziği karşılaştırır. Çok sesli müziğin girişindeki güçlüğe dikkat çeker. Teksesli müziği ise başlatmanın ve bitirmenin çok basit olduğunu vurgular:

> “ (...) yönetmenin en önemli işi, özellikle ilk dönemlerde başlatma ve bitirme idi. Çokseslilik güçlendikçe ve çalgı sayısı çoğaldıkça bu görev süreklileşti. Armoninin gitgide daha ağır basmasındandır bu. Armoni orkestralarında, temaların birbiri arkasına sıralanmasından ötürü, müzik sanki ikide bir yeniden başlıyor gibidir. Çalgıların partisyonları, her çalgıcı için boyuna yenide başlamayı gerektirir. Bu açıdan bakılırsa, orkestra şefi bu yeniden başlamaların yöneticisi sayılabilir. Tek sesli müzikte yönetici kullanılması bu bakımdan, gereksizdir. Tek sesli müziği-tefle başlatır ve tefle sona erdirebilirsiniz.” (Anday 1990: 153).

Anday çok sesli müziğin yürümekte olduğumuz çağdaş uygarlığın bir parçası olduğunu vurgular. Tek sesli müziği feodal düzenin bir göstergesi olarak görür. Ona göre, yurttaşlarımıza eşitliği getirecek olan çoksesli müziktir: “ (...) Çünkü eşitlik gibi çoksesli

müzik de bizim izinde yürüdüğümüz çağdaş uygarlığın vazgeçilemez özellikleridir. Tek sesli müzik ise, bizim feodal düzenimizin müziğiydi, gelişemeden kalmıştır.” (Anday 2009a: 149).

Bizde Batı müziği - Doğu müziği tartışmasının, tek seslilik -çok seslilik sınırında tutulmasının konuyu darlaştırdığını belirten Anday, Doğu ve Batı müziğini karşılaştırır. Batı müziğindeki çok sesliliğe dikkat çeker: “Batı müziğinde armoni ile melodi, biri dikey, öbürü yatay olarak tamamlar birbirini; insan aklı bunları bir arada algılama yeteneğindedir.” (Anday 2002b: 25). Doğu müziğinin melodiyle sürüp gittiğini vurguladıktan sonra sözlerini şöyle sürdürür: “Batı müziğinde ise contrepoint ile zenginleştirilmiş iki karşıt niteliğin uyumu yaratır birliği. Bundan da bir toplumun karakteri ortaya çıkarılabilir...” (Anday 2002b: 25).

Anday yalnızca Münir Nurettin Selçuk’un değil, alaturkacıların alaturka müziği Türklüğün bir parçası olarak saydıklarını belirtir: “ (...) alaturka müziği Türklüğün vazgeçilmez göstergelerinden biri sayma anlayışı, yalnızca Münir Nurettin Selçuk’a özgü değildir, neredeyse bütün alaturkacılar bu inanıştadır.” (Anday 1992a: 72). Alaturka müziğin folklorik müziği içerdiği söylenemez diyen Anday, şu açıklamayı yapar:

> “ (...) Türk soyunun müziği (her ne ise) ancak Bizans alındıktan sonra alaturkaya dönüşmüştür. Gerçekte bu ‘alaturka’ sözcüğü de Türkçe değildir. Her ulusa özgü ayrı bir müzik bulunduğu anlayışı, belki folklorik müzik için geçerli sayılabilir, oysa araştırmalar, çeşitli halk ve ulusların folklorik müzikleri arasında benzerlikler bulunduğunu göstermektedir... Ayrıca her toplum kendi müziği ile başbaşa bırakılsaydı, bu sanatın evrenselliğinden söz edilemezdi.” (Anday 1992a: 72).

Anday’ın üzerinde durduğu konulardan biri de klâsik Türk müziğinin Batılı konser düzeninde, Batılı kılıfa sokularak dinleyicilere sunulması durumudur. Anday, *Boyut* dergisinin 1985 şubat sayısında çıkan "Bir açık müzik olarak klasik Türk müziği"[106] başlıklı yazıyı sertçe eleştirir. Bu yazıdan yola çıkarak alaturka müziğin Batılı şekle büründürülerek sunulmasını değerlendirir. Anday’ın eleştirilerinden önce Cem Behar’ın *Boyut* dergisinde çıkan yazısını görelim. Behar’ın yazısı özetle şöyledir:

---

[106] Cem Behar, “Bir Açık Müzik Olarak Klasik Türk Müziği”, *Boyut,* Şubat, ss.26-27, Sayı: 29, 1985.

> a.“20. yüzyılın başlarına dek konser salonlu, sahneli, fraklı, smokinli dinleti düzeni yoktu. Daha önceleri müzik icrasının alan, mekân ve düzenleri kalıplaşmış değildi, Avrupai bir konser düzeninin yaygınlaşması, klâsik Türk müziğine ciddi bir görünüm kazandırmak dürtüsünden kaynaklanmıştır. Oysa bu müziğin bu tür bir ciddiyete ihtiyacı yoktu.
> b. Her şeyden önce, klâsik Türk müziğinin temel makam yapısının sağladığı özgürlüklerden söz etmek gerekir. Cumhuriyet döneminde resmi müzik ideolojisi bu yönde bir klişe yaratmıştır, ama makamsal müzik, makamı özümsemiş besteci ve icracılar için bir cendere değildir. Aksine, her makam onu kullanmasını bilenler için açık bir alandır.’
> c. ‘5 asırlık klâsik Türk müziği geleneği içinde yazının, notanın kullanılmamış olmasının önemini de bu bağlamda vurgulamak gerek. 20. yüzyılın başlarına dek, birkaç istisna dışında, hiç nota kullanılmamıştır.’... ‘Nota girdikten sonra dahi, klâsik Türk müziğinin bazı teknik özellikleri dolayısıyla bu alandaki açıklık, varlığını sürdürebilmiştir. Batı müziğinin eşit aralıklı (tampere) sistemine uygun bir nota yazımının Türk musikisinin ses ve aralık inceliklerini ifade edebilmekten her zaman aciz olacağı kanısı hâlâ yaygındır.’ ” (Behar 1985: 26-27)

Anday yukarıda verilen maddelere tek tek yanıt verir. A maddesinde geçen sözler için, bu sözleri, bir klâsik Türk müziği karşıtından gelme saymayın sakın diyen Melih Cevdet, Cem Behar’ın ileri sürdüğü fikirlerden birincisine katılıyor; ama ondan farkını şöyle açıklar: “ (...) sayın Cem Behar, bu yazısını, Batı taklitçisi alaturkacılarımızı yermek için yazmış değildir; tam tersine, bu müziğin zamanla öz niteliklerini nasıl yitirdiğini anlatmaktır amacı. (Anday 1990: 83). Cem Behar’ın b maddesinde geçen 'Resmî ideolojiyi' söylemine Anday karşı çıkar. Atatürk’ün ne yapmak istediğini şu şekilde açıklar:

> “Bu tümcedeki ‘Cumhuriyet döneminde resmi müzik ideolojisi..’ sözleri bana açık seçik gelmedi. 'Resmî ideolojiyi' ortaya çıkaranlar kimlerdi, bilmiyorum. Yönetim mi, yoksa kimi teksesli müzik otoriteleri mi? Ama bunun üzerinde durmasak da olur: Atatürk 'bilimsel, çağdaş müzik" diyerek topluma çoksesli müziği aşılamak istediğine göre, bu ‘resmi müzik ideolojisi’ olsa olsa, teksesli müziği sözüm ona Batılı bir kılığa sokmak isleyenlerdir;...” (Anday 1990: 83-84).

Anday son maddeyle ilgili olarak da alaturka müzikte görülen şefin Batıdan geldiğini vurgular. Bunu söylediği için de alaturkacıların kendine kızdığını belirtir. Şefin ortaya çıkmasının çok sesli müziğin bir sonucu olduğunu söyler: “ (...) öyle ise, klâsik Türk müziği icrasında bunca Batı taklidine ne gerek vardı diye sormak kaçınılmaz oluyor. Bunlardan biri de ‘şef’in ortaya çıkmasıdır elbet. Bunu kaç kez yazdım ve gelen okur mektuplarından anladığıma göre, alaturkacıları kızdırdım.” (Anday 1990: 84).

Anday, Cem Behar'ı eleştirirken "kayıt" konusunu irdeler. Klâsik Türk müziğindeki açıklık ile, Batı müziğindeki açıklık arasındaki bir benzerliğin olmadığını vurgulayan Anday, alaturka müzikteki Batı özentiliğini şöyle açıklar: "Anladığıma göre, klâsik Türk müziği, 'kayıt' kaldırmamaktadır ve bundan ötürü icracı, bestecinin önüne çıkmaktadır. Demek, bugünkü görünüşe bakarak, alaturka müziğin alafrangalığa özenmesi tam bir yozlaşmadır diyebiliriz." (Anday 1990: 85).

Anday *Açık Pencere* adlı kitabında yer alan "Neyzen 'in Bir Sözü Üzerine" başlıklı yazısını; Refik Ersan, Muhiddin Sadak ve Aşık Veysel'e alaturka müzikle ilgili sorduğu sorulara ve onların verdiği yanıtlarına ayırmıştır. Anday yazının giriş bölümünde Neyzen Tevfik'in alaturka müzikle ilgili görüşlerine yer verir: "... bir İstanbul gazetecisinin şark musikisi hakkında sorduğu suale: 'İki koltuk değnekli kötürüm halindedir. Değneklerden biri kadın, biri de içki,' diye cevap veriyor." (Anday 2008:286). Anday, Refik Ersan'a Neyzen Tevfik'in bu sözlerle ne demek istediğini sorar. Refik Ersan, Neyzen Tevfik'in sözlerine karşı çıkar. Şu yanıtları verir:

> "Neyzen'in bahsettiği piyasa musikisidir, meyhane musikisidir, dedi. O musikinin alaturkayla bizim musikimizle alakası yoktur. Bizim musikimiz derken klasik musikimizi söylemek istiyorum. Itrî'leri, Dedeleri dinlerken içki içmeye lüzum yoktur." (Anday 2008b 286)

Anday yazının ilerleyen bölümlerinde halkın alaturka müzik diye Neyzen Tevfik'in söylediği müziği biliyor demesi üzerine Refik Ersan, "Değildir. Benim dediğim Itrî, Dede Efendi gibi üstatlar yetiştiren klasik musikimiz." diyerek tepki gösterir ve alaturka müzikle ilgili olarak aşağıdaki açıklamaları yapma gereği duyar:

> "Onun da üç kolu vardır: Biri dini eserler kolu, ikincisi besteler, kârlar kolu. Bir de üçüncü kol var. Mesela Boğaziçi'nde, mehtap âlemleri için meydana getirilmiş hafif, tatlı, şarkılar, bir seyran musikisi. Gidelim *Göksu'ya bir âlem-i ab eyleyelim* gibi. Sandallar birbiri peşi sıra mehtapta yol alırken eh... İnsan birkaç tek atı-verir. Bundan bir şey çıkmaz." (Anday 2008b 287)

Refik Ersan'ın bu yanıtı üzerine Anday şu soruyu sorar: "Bizim musikimiz derken ilk iki kolu kastettiğinizi anlıyorum. O musiki bugün yaşamakta mı?" (Anday 2008b 287). Bu soruya "Yaşatmaya uğraşıyoruz. Mesela şimdi konservatuvarda bütün alaturka çalgıların metotlarım hazırlayacağız." dedikten sonra sözlerini şöyle tamamlar: "Ut, kemence vs. için

ayrı dersler kuracağız. Mesela ut altı, yedi senede öğrenilecek. Sonra öğrencileri Batı musikisi derslerine yollayacağız. Onlara kontrpuan, armoni, fûg vs. öğreteceğiz." (Anday 2008b 287). Bu açıklama üzerine Anday "Böylece musiki artık bildiğimiz Batı musikisi olup çıkmaz mı?" (Anday 2008b: 287) diye sorar. Anday'ın bu sorusuna Refik Ersan şu karşılığı verir: "Çıkmamalı, bizim olmak vasfını kaybetmemeli. Bizim de başka milletlerden ayrı bir musikimiz var. (…)" (Anday 2008b: 287). Ersan'ın açıklamaları üzerine Anday, "O halde batı musikisinin kuralları ile onu nasıl bağdaştıracaksınız?" (Anday 2008b 288) diye sorar. Refik Ersan fon olarak kullanacağız der. Anday ise sizin sözünü ettiğiniz ilk iki kol yaşamıyor, değil mi diye sorar. Sonra da Neyzen Tevfik haklı der. Anday'ın bu sözleri üzerinde Refik Ersan ise bir dâhi eski müziği kurtarabilir, der.

Anday, Refik Ersan'dan sonra ünlü viyolonselist Muhiddin Sadak'ı ziyaret eder. Onun alaturka müzikle ilgili görüşlerini alır. Muhiddin Sadak önce Batı'da yaşanan gelişmelere değinir. Melih Cevdet'in aktardığına göre, Batı müzik tarihi üzerine şu bilgileri verir:

> "Bir zamanlar Batı'nın musikisi de bugün bizim alaturka dediğimiz musikiye benziyordu. Tek sesliydi, keyif içindi. Mesela XV. Louisse, yemeğini iştahla yemek için tatlı eserler besteletirdi. Musiki orada da, uzun zaman, kulağa hoş gelen sesler manasında anlaşıldı. Ama sonra sonra, türlü sebeplerle bu musiki gelişti. Çok sesli bir musiki oldu. Yeni aletler icat edildi. O aletler için yeni eserler yazıldı. Çeşitli kollar ortaya çıktı. Bugün bir senfoni musikisi, bir opera musikisi, bir konçerto musikisi, bir oda musikisi var. Batı memleketlerinin meyhanelerinde de çalgı çalınır. Halkın dinlediği, bildiği bir operadan, bir senfoniden küçük parçalar bir veya iki aletle tekrarlanır. Ama kimse kalkıp öyle yerlerde koca bir senfoniyi icraya girişmez. Zaten öyle bir şey yapsa ben sustururum. Buraya eğlenmeye geldim, derim. Bizim musikimiz bu gelişmeyi yapamamıştır. Tek sesli ve kısa eserlerden ibaret kalmıştır." (Anday 2008b: 288-289).

Çok sesli müziği savunan Muhiddin Sadak, alaturka müziğin çeşitli kollara ayrılıp yeni aletlerle yeni imkânlara kavuşmadığını bunun sonucu olarak da baştaki gördüğü işten keyif veya hüzün verme işinden ileri gidemediğini belirtir. Sadak sözlerinin devamında alaturka müziğin bittiğini ve gerçek Türk müziğinin ne olduğunu şu sözleriyle açıklar: "Onu yaşatmaya kalkmak beyhudedir. Avrupa'da onun emsali artık müzeliktir. Bugün bir Türk musikisi var. Bu musiki Adnan Saygun'ların, Necil Kâzım'ların Cemal Reşit'lerin musikisidir." (Anday 2008b: 289).

Sonra Âşık Veysel'i gördüm, diyen Anday, yukarıdaki kişilerle konuştuklarını ona anlatıp alaturka ile ilgili fikrini sorunca Âşık Veysel de: "Ben bütün çalgıların sesinden hoşlanırım. Alafrangayı iyi anlamıyorum ama bana bir su çağıltısı gibi geliyor. Alaturka içkiyle kadına kaldıysa öldü demek." (Anday 2008b: 289) biçiminde düşüncelerini açıklamıştır. Anday'ın burada adı geçenlerle yapmış olduğu görüşme *Dünya* gazetesinde 13 Mayıs 1952'de yayınlanmıştır. Anday yukarıdaki sanatçılarla yaptığı görüşmeye 1984'te yayınlanan *Akan Zaman Duran Zaman* adlı anı kitabında da değinir.[107]

Ünlü müzisyenlerimizden biri, Ankara'dan otobüsle İstanbul'a gelirken şoförün radyoyu açıp müşterilerine boyuna alaturka dinlettiğini görünce, dayanamayıp yarı yolda otobüsten indiğini belirten Anday, alaturka müzik dinlemek zorunda kalan insanların sıkıntılarını da dile getirir. İstanbul belediyesinin önlem almasını ister:

> "İstanbul dolmuşlarında alaturka dinleyerek gidip gelmekten yakamızı artık kurtaramadığımız şu günlerde, o ünlü müzisyenimizin davranışına özenmek, doğrusu, tek çıkar yol görünüyor; ama koca İstanbul'da tabana kuvvet dolaşmanın güçlüğü adamın gözünü yıldırmaktadır. İstanbul Belediyesi, dolmuşlarda alaturka dinlemek zorunundan bizi neden kurtarmaz anlaşılır şey değil." (Anday 2009a: 148-149).

Görülüyor ki, Melih Cevdet, alaturka müziği açıklarken tek boyutlu olarak düşünmüyor. Hem savunanları hem de eleştirenleri birlikte irdeliyor.

Hem evrensel müziği hem de Türkiye'deki müzik anlayışını irdeleyen Anday, operayı da gözardı etmemiş, onun üzerinde düşüncelerini açıklamıştır. Melih Cevdet, 1994'te yayımlanan *Geleceği Yaşamak* adlı kitabında operayı ele alır. Anday, Türkiye'de operanın doğuşundan başlar yazısında Atatürk döneminde gerçekleştirilen *Özsoy* yapıtına değinir. Anday operanın bizde başlangıcını açıklarken Tanzimat döneminde yapılan çalışmalara dikkat çeker:

> "Türkiye'de opera Tanzimat'tan sonra tanınmıştır. Batı ile ilişkilerin artması sonucu, İtalyan, Fransız, Alman... opera toplulukları sık sık Türkiye'ye gelerek İstanbul'da,

---

[107] "Ben otuz yıl kadar önce Dünya gazetesinde üç müzikçimizle yaptığım konuşmalardan oluşan bir dizi röportaj yayımlamıştım: Refik Fersan, Muhittin Sadak, Âşık Veysel. Bunlardan ilki alaturkayı, ikincisi çoksesliliği övdü elbette. Onlardan aldığım yanıtları bir Sirkeci Oteli'nde konuştuğum Âşık Veysel'e anlatıp ne diyeceğini sorduğumda rahmetli, bir seçim yapmaktan kaçınmış, "Müzik su çağlaması gibidir, ayırmam, hepsini severim," demişti. Başka ne diyecekti? Onun bilisiz dehası gelenekten kaynaklanıyordu. Ama biz onun durumunda değiliz, onun yanıtıyla yetinemeyiz, bütün bu sıraladığım sorular karşısında bilinçli olarak yan tutmak zorundayız." (Anday 1984b : 254)

> İzmir'de temsiller vermişlerdir. Bu arada, Türkiye'de opera besteleyerek sahneye koyan yabancılar da olmuştur. Naum Tiyatrosu'nun bu akımda öncülük ettiğini biliyoruz. Sonra opera, opera komik, operet oynayan Güllü Agop'un "Osmanlı Tiyatrosu" ile Dikran Çuhacıyan'ın başında bulunduğu "Opera Tiyatrosu "nu görüyoruz. Küçük İsmail ile Mınakyan bir İtalyan orkestrasının eşliğinde *Carmen* operasını temsil ediyorlar." (Anday 1994a: 166)

Bu çalışmalar Meşrutiyet döneminde de sürdürülmüştür, diyen Anday, II. Meşrutiyet yıllarında Celal Esat Arseven'in Vittorio Radeglia ile birlikte ortaya çıkardığı *Şaban* adlı oyuna, Sahabettin Süleyman'ın librettosunu yazdığı ve Nurullah Taşkıran'ın bestelediği, amatörlerce oynanan *İhtiyar* adlı yapıtların bulunduğunu belirtir. Melih Cevdet Anday, Cumhuriyet'in ilk yıllarında operanın fazla ilgi görmediğini; ama sonraki yıllarda ciddi çalışmaların yapıldığını belirtir: "1930'da Opera Cemiyeti kuruldu. 1934'te Büyük Opera Heyeti, *La travaita*'yı sahneye koydu." (Anday 1994a: 167). Yine Anday, 1934'te İran Şahı'nın Ankara'ya gelmesi üzerine, Ahmet Adnan Saygun'un bestelediği ve librettosunu Münir Hayri Egeli'nin yazdığı, ilk adı *Özsoy* olan *Feridun* operası, 19 haziran günü Ankara Halkevi'nde oynandığını sözlerine ekler. Anday sözlerinin devamında *Özsoy* operasının özellikleri üzerinde durur. *Özsoy* operası Atatürk'ün dileği ve yönlendirmesiyle yazılıp oynanmıştır. Anday, Atatürk'ün bu oyun için düşündüklerini ve oyunun önemi şu şekilde belirtir: "Atatürk bu olay için, 'Bu bir devrimdir!' sözünü kullanmıştır. Çünkü Türk sanatçısınca bestelenen ve okuldan yetişmiş Türk sanatçılarınca, ilk kez halka oynanan ilk Türk operası Özsoy'dur." (Anday 1994a: 167). Operayı kültürümüzün temel öğelerinden biri yapmak Atatürk'te çok eskiden yerleşmiş bir amaçtı, diyen Anday, operanın Atatürk için ayrı bir önemi olduğunu ondan alıntı yaparak açıklar:

> "Opera, Atatürk için çok eski bir idealdi. Sırası gelmişken anlatıvereyim: Ataşe olarak bulunduğu Sofya'dan dönüşünde bir arkadaşına şöyle der: 'Balkan Savaşı'nda Bulgarların bizi neden yendiklerini anladım, çünkü operaları var.' " (Anday 1994a: 167).

Bilindiği gibi I. Meşrutiyet'e son vererek istibtad devrini kuran II. Abdülhamit, Ahmet Mithat Efendi'nin oyununa kızarak tiyatro binasını yıktırmıştır. Anday, II. Abdülhamit'in sarayında kendine özgü opera oynanmasının Türk operası için hiçbir anlam ifade etmediğini belirtir:

> "Abdülhamid ise, sarayında Avrupalı gibi yaşayan, ama halka kendini Müslüman, dahası sofu gibi göstermekle politik çıkarlarını koruyan ve ayarlayan cinsten bir devlet adamı idi. Onun, sarayında opera dinlemiş olması, operanın bizdeki geçmişi içinde değerlendirilemez." (Anday 1994a: 168).

Anday, operaya az değinmiştir. Bunun belirli bir nedeni olmamakla birlikte operadan önce şiir, roman, tiyatro gibi konuların yanı sıra sanat, felsefe gibi ele alınmasını gerekli gördüğü alanların bulunması onu operaya biraz uzaklaştırmış olmalıdır.

2.3.1. Müzisyenler

Melih Cevdet, resimde olduğu gibi müzikte de bu işi yapan sanatçı değerlendirir. Onları ele alırken iki yoldan hareket eder. Bunlardan birinci konserlere gider. Orada tanıklık ettiği müzik sanatçısının sanatını değerlendirir. Önceki yapıtlarına göndermelerde bulunur. İkinci olarak da çoksesli müziği savunan ve gerçekleştiren sanatçıları dikkate alır. Anday'ın irdelediği müzisyenlerden ilk önce Türk olanları sonra da yabancı müzisyenler üzerinde durulmuştur.

Anday, başta Adnan Saygun olmak üzere, Ruhi Su, Hasan Ferit Alnar, İlhan Mimaroğlu Gürer Aykal, Suna Kan gibi müzik adamları üzerinde durarak bunların kendi sanatlarını ve Türk müzik sanatındaki yerlerini konu edinir.

Melih Cevdet Anday birçok yazısında *Adnan Saygun* (1907-1991)'u anar. Onun Türk müziğindeki yerini açıklar. Saygun'un müziğe başlamasını ve Avrupa'ya gidişini şu şekilde konu edinir: "İzmir'de doğan sanatçımız daha küçük yaşlarında müzik dersleri alarak ve daha çok kendi kendine çalışarak bu alanda ilerlemiş, müzik öğretmenliği yapmış, 1928 yılında açılan bir sınavı kazanarak devlet hesabına Paris'e gönderilmiştir." (Anday 1992a: 60).

Adnan Saygun, Avrupa’dan dönüşünde ulusal müzikle ilgilenmiştir. Anday, Saygun’un tüm dünyada tanımasını *Yunus Emre Oratoryosu*'ndaki [108] büyük başarısına bağlar: “Oratoryo 1 Nisan 1947'de Paris'in Pleyel salonunda çalınması ile Saygun dünya çapındaki ününe erişti.” (Anday 1992a: 60). Anday, Saygun’un yapıtlarını ve bu yapıtların yansımalarını da ele alır. Keman Konçertosu’nun Prag'da, F. Almanya'da, Romanya'da, Kahire'de çalındığını belirtir:

> “İlk kez dinlediğim keman konçertosu 1967 yılında bestelenmiş, 1969 yılında da, Prof. Lessing yönetiminde, Ankara Cumhurbaşkanlığı Orkestrası'nca seslendirilmiştir. Solist yine Suna Kan'dı. Bu konçerto, Prag'da, F. Almanya'da, Romanya'da, Kahire'de de çalınmıştır.” (Anday 1992a: 60).

Saygun’un “4. Senfoni ise, 1974 yılında bestelenmiş, ilk kez 1976 yılında, Gürer Aykal yönetiminde, Ankara Cumhurbaşkanlığı Orkestrası eşliğinde seslendirilmiştir.” (Anday 1992a: 60) diyen Anday, bu konçertonun Viyana'da O.R.F. Orkestrasınca çalınmasından sonra konzertmeister'in ve genel yönetmenin şu sözlerini aktarır: "...gene Aydın Gün'ün yazısından öğrendim: ‘Bizim, bugün yaşayan bestecilerimiz arasında, Saygun ayarında bir bestecimiz yoktur, gururlanabilirsiniz sanatçınızla.’" (Anday 1992a: 60).

Anday, asıl adı Mehmet olan *Ruhi Su* (1912-1985)’yu çeşitli yazılarında konu edinmiştir. Ruhi Su’yla ilk olarak nerede tanıştığını şöyle açıklar: “Tanıştığımız yıllar... Ben onu, Ankara'da ilk operalar oynandığında sahnede gördüm, dinledim. (Anday 1990: 92). Anday’ın Su üzerinde en kapsamlı yazısı 13 Mayıs 1977’de *Cumhuriyet*’te yayınlanan ve 2012’de çıkan *Gökyüzü Haritası* adlı kitabında yer alan “Bir Türkü Devrimcisi” adlı yazısıdır. Anday yaklaşık beş sayfalık bu uzun yazısında 1 Mayıs 1977’de Ruhi Su’nun halkı coşturmasından yola çıkarak, onun doğumundan 1977’ye kadar gelen sanat yaşamını ele alır. Melih Cevdet yazının giriş bölümünde şu düşüncelerini dile getirir:

> “Kuşkusuz bir olaydır Ruhi Su; yirmi, yirmi beş yıldır halk türkülerimizi kendine özgü bir biçemle (üslupla) okuyarak halkta büyük sevgi, aydınlar arasında çeşitli tepkiler uyandırmak. Nedir bu olay? Bir opera artisti folklorik türküler söylemeye döküyor işi,

---

[108] “Yunus Emre Oratoryosu’nun ilk ulusal gösterimi 1942 yılında Cumhurbaşkanı İnönü’nün de aralarında bulunduğu seçkin bir dinleyici kitlesi karşısında; ulaslararası ilk icrası ise 1947 yılında Paris’te Playel Salonu’nda yapılmıştır. Oratoryo 1958 yılında ise Leopold Stokowsky yönetiminde New York’ta, Birleşmiş Milletler Genel Kurulu’nda gösterilmiştir.” (www.milliforklor.com/tr).

etkiliyor toplumu, izleyiciler yaratıyor.” (Anday 2012: 200).

Bu eski ve değerli dostum üstüne bir yazı yazmayı düşünmeme, belki de onun kültürümüzde örnek bir yer tutması neden oldu diyen Anday, Ruhi Su’nun çağdaşlaşmada oynadığı rolü şöyle açıklar: “Gerçekten de Ruhi Su, çağdaşlaşmaya ve kendimizi tanımaya yönelik diye özetlenebilecek iki başlı bir ilericilik atılımının hem ürünü, hem yapıcılarından biridir. (Anday 2012: 200-201). Anday, Ruhi Su’nun doğumundan başlayarak okuduğu okulları ve yaşadığı yerleri özetlerken Ruhi Su’nun Batı tarzı bir okulu bitirince yeni bir Batı tarzı okul açıldığını vurgular. Anday bu duruma da dikkat çekerek Su’nun eğitim aldığı okulları şöyle açıklar:

> “1912'de Van'da dünyaya geldi Ruhi Su, Adana'da ilk ve ortaokulu okudu. Cumhuriyet'in ilk yıllarındayız, belki o zamandan önce bu okullar yoktu. Ruhi yirmi iki yaşındayken Konya'da bir erkek öğretmen okulu açılmıştı. Bir rastlantı deyip geçemeyiz buna elbet. Uluslaşma sürecine girmiş olan toplumumuzun yeni yaşamını gözlemliyoruz. Öğretmen okuluna gitti Ruhi Su. Bu okulun son sınıfındayken Ankara'da ‘Musiki Muallim Mektebi’ açılıyordu (1925) Ruhi Su oraya sınavla girdi… Ruhi Su, Musiki Muallim Mektebi'nin beşinci sınıfına giriyor, okulu 1935-36 yılında bitirip, yine o sırada kurulmuş olan Konservatuvar Opera Bölümü'ne ilk öğrenciler arasında giriyor (1937). Sanki Konya'dan beri bütün bu okullar hep Ruhi Su için kurulmaktadır. Elbette doğru, yeni kuşaklar için. Ruhi Su, Konservatuvar'ı 1942'de bitirdi. İlk bitirenlerden. On yıl, ta 1950-51 yılına dek çalıştı operada.” (Anday 2012: 200-201-202).

Anday’a göre, Ruhi Su: “Sanatçımız, Cumhuriyetin getirdiği yeni düşünleri, yeni ülküleri, çağdaş olmanın özlemini tam bir içtenlikle benimsemiş bir devrim çocuğu olarak, çalışmasını uğraşını büyük bir özveri ve gönüllülükle seçmiş ve yürütmüştür.” (Anday 1990: 92). Atatürk kültür devrimlerinin Su’nun adım adım yetişmesine yol açarcasına sıralandığını belirten Melih Cevdet, Ruhi Su’nun yaşamını tam bir Cumhuriyet dönemi olayı olarak tanımlar ve sözlerine şöyle devam eder: “Atatürk’ün çağdaş uygarlık ülküsünü ciddiye almış üç beş kişiden biridir Ruhi Su. Sanki onu bekleyerek açılmış gibi olan Ankara Devlet Konservatuvarı'nda okur ve opera bölümünü 1942'de bitirir.” (Anday 1990: 92).

Ruhi Su’nun ilk operası Mozart'ın yapıtlarıdır.[109] Anday, Ruhi Su’nun oynadığı dünya

---

[109] “İlk opera Mozart'ın "*Bastien ve Bastienne*"idir. Tuhaf bir olay; şimdi adını bulamayacağım, Türk hocalardan biri eşinin uyarısı sonucu Ruhi'nin sesiyle ilgilenir ve "Evet, iyi bir tenor olabilir" der. Oysa Ruhi Su, artık ünlenmiş bir bas bariton olarak, Beethoven'in "*Fidelio*" adlı iki perdelik operasında zindancı rolünü oynar.” (Anday 1990: 94).

çapındaki oyunlara da örnekler verir: “Onu ‘Fidelio’da, ‘Satılmış Nişanlı’da, ‘Figaro'nun Düğünü’nde ‘Buttefly’da gördüm. Bunlardan başka ‘Sevda İksiri’ (Donizetti), ‘Maskeli Balo’da da oynadı.” (Anday 2012: 202).

Düzenin halkın uyanışından korktuğunu belirten Melih Cevdet, Ruhi Su’nun hapse girdikten sonra müziğe bakışını değiştirdiğini belirtir. Çıkışında, onu birden türkücü olarak buluruz karşımızda diyen Anday, yaşadıkları şaşkınlığı da söylemeden edemez: “Fakat çağdaş Batılı müzik eğitimi görmüş olduğu için, onun türkücülüğü o güne değin bilinmedik bir şaşkınlık yarattı. Çünkü o güne değin türkü başka, Batı müziği başkaydı.” (Anday 2012: 202-203).

Anday, Ruhi Su’nun görevden 1952’de görevden uzaklaştırıldığını “Şimdiki hayranları onun bas bariton opera icralarını bilmezler, çünkü Devlet Operası'ndaki görevine 1952 yılında son verilmişti.” (Anday 1990: 92) sözleriyle belirtir. Anday’ın belirttiğine göre operadaki görevinden alındıktan sonra Su türkülere yönelmiştir.[110] Bu davranışını operayı

---

[110] “Anday’ın 1960’tan sonra Su’nun türkülere yöneldiğini söylemesine karşın Vedat Nedim Tör ise 1944’te Vatan Dergisi’nde çıkan yazısında Su’nun operayla türkü söylemeyi birlikte götürdüğü görülmektedir. Ruhi Su, Devlet Konservatuarı Opera Bölümü'nü ilk bitiren ve Devlet Artisti payesini kazanan bir ses sanatkarımızdır. (...) Geçen sene temsil edilen Fidelio'da ve Satılmış Nişanlı'da çok alkışlanmıştır. Ankara Radyosu'nda üç telli sazla ara sıra söylediği halk türküleriyle de bütün Türkiye'ye şöhret salmıştır. İşte bu sanatkarımız, geçen gün Ankara Halkevi'nde, halk türkülerinden çok iyi seçilmiş bir programla ilk salon konserini de verdi. Onu dinlemek bahtiyarlığına ermiş bulunanlar, tadını, eminim hala hafızalarında taşımaktadırlar. Halk türkülerinin de yavşak piyasa ağzıyla meyhanelere düştüğü bu aşağılık ve soysuz çağımızda, tam manasıyla asil ve yüksek seviyeli bir konser dinlemek, bulunmaz bir saadet oldu. Ruhi Su, halk türkülerimizin, onları 'adab-ı erkan'ıyla söylemesini bilenlerin ağzında, dünyanın dört bucağında ve her milletten insanlar tarafından zevkle, heyecanla dinlenebilir eserler olduğunu bir kere daha ispat etti-. O halk türküleri ki, radyoya 'Yurttan Sesler' saati konuluncaya kadar, ya çalı süpürgesi gibi haşır huşur çatlak sesli aşık bozuntuları tarafından, ya da ulumalı, ağlamaklı, yapmacıklı gazino çığırtkanları tarafından söylendikleri zaman, insanda hayranlık şöyle dursun, bulantı uyandırırlardı. İşte, o aynı halk türkülerinin terbiye edilmiş bir hançereden ve bilhassa kültürlü bir kafadan çıktıkları zaman, konser kabiliyeti yüksek derecede haiz eserler olabileceği artık anlaşılmıştır. Fakat zannedilmesin ki, bütün konservatuar mezunları, halk türkülerimizi Ruhi Su gibi söyleyebilirler. Devlet artistlerimiz, mesela Şubert'in bir sarkışını söylemesini pek güzel beceriyorlar da, yine mesela bir Köroğlu yiğitlemesini söylemeye kalkıştıkları zaman, adeta dilleri çalıyor. Ruhi Su da konservatuarda ses tekniği ve müzik kültürü almıştır ama, halk türkülerinin nasıl söylenmesi lazım geldiğini öğrenmemiştir. Bunda muvaffak olması, kendisinin hususi merakı sayesindedir. Çok temenni olunur ki, Devlet Konservatuarı, talebesine, halk türkülerimizi, kulaklarımızı hiç yadırgatmadan, büyük bir müzik kültürü içinde, tıpkı Ruhi Su gibi söylemesini de öğretsin.” (Vedat Nedim Tör / *Vatan* dergisi, 25 Ağustos 1944).

“Ruhi Su'ya göre, halk türküleri melodi ve şiir bakımından tam kıvamını bulmuş sanat eserleridir. Ses ve okunuş bakımından pürüzlerinden ayıklanınca klasik denecek kadar sağlam ve belirli bir ses mimarisine erişmiş şaheserlerdir. Ruhi Su kendi anlayışı içinde söylediği bu türkülerin sürekli değerlerine, gelecekte de canlı kalacak değerlerine bel

terk etmek olarak algılamanın yanlışlığına dikkat çeker:

> "Ruhi Su, bu olay üzerine türkülerimize yöneldi; Köroğlu, Pir Sultan, Muhiy, Karacaoğlan, Dadaloğlu... Sonra Rumeli türküleri. Bu olayı, gâvur operasından ulusal türküye dönüş saymak yanlıştır. Batı müzik yazısı, hiçbir folklor ürünüyle çatışmaz çünkü; bütün iş, bilimsel müzik yazısı içinde folklorik ürünün yerli yerine oturmasını sağlamaktır." (Anday 1990: 92-93)

Anday, Ruhi Su'nun sanatında yaptığı değişimin aydınlar arasında çok tartışıldığını söyler. Ruhi Su, kendi söyleyişi ile türkülerimizin gerçek durumunu bozmuş olmuyor mu? Ruhi Su sanatta ne yapmıştır? Şeklinde sorular sorulmuştur. Anday, Ruhi Su üzerine sorulan bu sorular ayrıntılı olarak yanıtlar. Anday'ın verdiği yanıtları üç madde halinde özetleyebiliriz:

> 1."İlk söylediği türküler, yiğitlik türküleriydi, oldukça dar bir repertuvarla işe başladı, sonra yavaş yavaş sınırını genişletti, dramatik türkülerden lirik türkülere geçti. Rumeli türkülerine, giderek eski alaturkanın kimi gökçe yapıtına değin uzandı. Bununla kalmadı Ruhi Su, ozanlarımızın kimi şiirlerini besteledi (sözgelişi Nâzım Hikmet'in). Bugün 16 küçük, 7 büyük plağı var." (Anday 2012: 203).
> 2. "Ruhi Su, türküsüz insanlara türkü sunmuştur. Kuşkusuz türkülerimizi değiştirdi, türkülerle birlikte saza da yeni bir anlam kazandırdı. Ondan dinleyelim; 'Ben sazı bir Batı çalgısının şarkıya eşlik etmesi gibi aldım, böylece türkü sanki saz için armonize edilmişçesine ortaya çıktı. Yalnız türkü söylemedim, gelecek müziğimizin lied lerini de söyler duruma geldim. Benim söyleyişimle türküler, lied'lerimizin öncüsü durumuna geldi.'"(Anday 2012: 204).
> 3."Hiç unutmam, İstanbul Belediye Konservatuvarı Tiyatro bölümündeki öğretmenliğim sırasında, bir gün onunla okulda buluşmuştuk, sözümüz vardı. Ders arası idi, sınıfta konuşuyorduk; dersin başladığını gösteren zil çalıp da öğrencilerim içeri girdiklerinde, 'Çocuklar' dedim, 'İşte Ruhi Su! Şimdi bana türkülerini niçin öyle söylediğini anlatıyor, siz de dinleyin!' Ruhi Su, bir notadan başka bir notaya, doğu müziğinde nasıl, batı müziğinde nasıl geçildiğini hafif bir sesle gösteriyordu o sırada. Bu iki yöntem arasındaki ayrım, doğudaki geçişle, batıdaki düz geçiş arasında görülen ayrımdı. Bir başka deyişle, notasız meşk ile, notalı öğretim ayrımı. Demek türkülerimize bilimsel müzik yöntemini uyguluyordu Ruhi Su. Bunun tam olarak anlaşıldığını sanmıyorum. Ama onun işi elbet bununla kalmadı, kendisi de besteledi türküler. Dehası ve ölümsüzlüğü buradadır. Bizim, bize özgü değil, uygar dünyadan olduğumuzu gösterdi. Uluslararası ününün kaynağı budur." (Anday 1990: 93).

---

bağlıyor. Türk halkının ses yolundan, söz yolundan tarih boyunca yaşayacak eserler verdiğine inandığı içindir ki Ruhi Su, bunları arıyor, buluyor, ayıklıyor, değerlendiriyor." (Abidin Dino / *Yaprak*, 15 Mart 1950).

Ayrıca Nezihe Araz 26 Mayıs 1947'de *Kuvvet* dergisinde, Abidin Dino 15 Mart 1950 *Yaprak*'ta Ruhi Su'nun halk türkülerini söylediğini belirtirler.

Anday'ın yukarıdaki alıntıda Ruhi Su'nun sanatıyla ilgili olarak vurguladığı özelliklerine Su'nun Anadolu'yu gezerek yüzlerce türkü derlediğini belirten Ahmet Say da katılır. Ruhi Su'nun halk türkülerini söylemesini yakından irdeleyen Say, Su ile bu konuyu konuştuğunu belirtir. Say, Ruhi Su'nun opera aryası anlayışı ve lied[111] yorumculuğu için şunları söyler:

> "Anadolu'yu gezerek yüzlerce türkü derlemiştir. Ama kendi türkü söyleme stili, halk müziğimizin başlıca özelliği olan geleneksel 'tavır' anlayışına bağlı değildi. Bazı etnomüzikolog arkadaşlarımız, onun türküleri 'opera aryası' gibi söylediğini belirtiyor, bu yönden Ruhi Su'yu eleştiriyordu. Bence bu niteleme yanlıştı: Ruhi Su 'opera aryası' gibi değil, kökeninde halk müziği olan Alman sanatsal şarkıları "Lied"lerin bir yorumcusu gibi söylüyordu. 1960'lı yıllarda kendisine bu konuyu açtım. 'Lied yorumcusu' benzetmesi hoşuna gitmişti. Kendisinin ortaçağdan beri sürdürülen geleneğin sürdürücüsü konumunda bulunmadığını, istese de bunu yapamayacağını, çünkü geleneğin içinden gelen bir sanatçı olmadığını belirtti. Türkülerimizde çağımıza kol atan bir sıçrama gerçekleştirmenin zamanı geldiğini anlattı. Ruhi Su işte budur: Geleneksel gereçlerden yararlanarak çağımızda geçerli olabilecek bir halk müziği stilini yerleştirmek istiyordu." (Say 2010: 56).

Anday, Ruhi Su'yu, "Türkiye'nin yarattığı, geleceğe dönük bir sanatçıdır. Onun önemi buradadır ve gelecekte hep bu açıdan bakılıp değerlendirilecektir." (Anday 2012: 204) şeklindeki sözleriyle özetler.

2001'de çıkan *Çok Sesli Toplum* adlı kitabında *Ferit Alnar* (1906-1978)'a değinen Anday, TRT 3'te Ferit Alnar'ın *Kanım Konçertosu*'nu dinlediğini belirtir. Türkiye'deki melodi, armoni çatışmasını ele alır. Türk sanatçılarının kendimiz kalmaktan uzaklaşma kaygısı nedeniyle melodi ve armoniyi kullanırken başka ortak yollar aramak zorunda olduklarını açıklarken Alnar'ın bulduğu çözüme dikkat çeker:

> "Armoni müziğine yönelmemizi yaratıcılıkları ile sağlayan sanatçılarımız da, hep o korkudan ötürü, melodiyi bizden kılmakta özenli davranmışlardır. Formülün çok basit olduğu anlaşılıyordu: Melodi bizden, armoni gâvurlardan. İşte *Kanun Konçertosu* bu anlayışla yaratılmış, çok güzel bir yapıt. Bir peşrevi armonize etmiş Alnar. Belki de dünya müzik sanatı için bir yeniliktir. Çünkü bizden başka peşrev bilen yoktur dünyada. (Anday 2001: 300-301).

---

[111] "Lied (Aim.) - Şarkı. Özellikle Alman bestecilerinin, Alman ozanlarının şiirleri üzerine bestelediği şarkılar. 19. yüzyıla kadar Almanların halk şarkıları (Volkslieder) vardı. Fakat 19. yüzyılda, Goethe, Schiller, Mörike gibi Alman ozanlarının şiirleri üzerine Schubert, Schumann, Brahms, Wolf gibi bestecilerin yazdıkları şarkılarla sanat müziğine aktarılmıştır. Sanat müziği sınırları içinde Lied\in başlıca öncüleri Cari Philipp Emmanuel Bach, Haydn, Mozart ve Beethoven gibi bestecilerdir. Lied biçimi: Sonat kalıplarına uyan yapıtların genellikle yavaş tempolu bölümünde kullanılan ve A-B-A formülüyle (başta ve sonda aynı konu, ortada yeni bir konu) sunulan biçim."(Yener 2001: 398).

Ferit Alnar'ın yapıtında orkestra ile konunun uyumu çok başarılıydı diyen Anday, teksesli müziğin yazgımız olmadığını şu sözlerle belirtir: "Teksesli müziği yazgımız sayanlar yanılıyorlar. Ferit Alnar bunun tanıtıdır." (Anday 2001: 301).

İlhan Mimaroğlu (1926 - 2012)[112], Türkiye'de elektronik müziğin başta gelen isimlerinden biridir. ABD'de politik ve toplumsal konulara ağırlık verdiği elektronik müzik programları yapmıştır. Anday, İlhan Mimaroğlu'nun *Cumhuriyet* gazetesinde Şebnem Atiyas'la yaptığı konuşmadaki Türk müziği ile ilgili görüşlerini eleştirmek için ona değinir. Anday, ilk olarak Mimaroğlu'nun Atatürk döneminde klasik Türk müziğinin yasaklanması konusunda Şebnem Atiyas'ın sorduğu soruya verdiği aşağıdaki yanıtı yazısına alır:

> " 'Çok doğru bir karardı, bence. Çünkü her zaman bazı müziklerin yasaklanmasının doğru olacağı kanısındayım.' Sonra da beni çok şaşırtan şu sözleri ekliyor:
>
> 'Bugün nasıl Mozart yasaklanmalıdır diyorsam, Bach yasaklanmalıdır diyorsam, o zaman da klasik Türk musikisinin yasaklanması doğruydu.' " (Anday 1992a: 415-416).

Bu açıklamaya tepki gösteren Anday, Mimaroğlu'nun Bach'ın, Mozart'ın yasaklanmasını istemesinin nedenini aşağıdaki gibi açıklar: "Açıkçası, İlhan Mimaroğlu, kendisinin de içinde bulunduğu elektronik müzikten başkasını kimsenin dinlememesini istemektedir." (Anday 1992a: 416). Anday elektronik müzikle ilgili olarak kendisinin bu müziğin tadını alamadığını; belki oğlunun bu tadı alabileceğini belirtirken Mimaroğlu'nun kendi sanat anlayışı için müzik tarihini göz ardı etmesini eleştirir: "İlhan Mimaroğlu, bütün birikim gücünü bir yana atarak, müzik sanatını geçmişinden koparmak istiyorsa, bunu yasaklarla da sağlayamaz sanırım." (Anday 1992a: 416).

---

[112] İlhan Mimaroğlu (Istanbul, 1926) Galatasaray Lisesi ve Ankara Hukuk Fakültesi'ni bitirmekle birlikte çalışmalarını tümüyle müziğe yöneltmiş, 1945'ten başlayarak müzik eleştirmenliği ve radyo programcılığı alanlarındaki uğraşlarının yanı sıra besteciliğini de geliştirmiş, 1955 yılında Rockefeller Vakfı'nın çağrılısı olarak New York Columbia Üniversitesi'nde Paul Henry Lang'la müzikoloji ve Douglas Moore'la bestecilik alanlarında çalışmıştır. 1959'da New York'a sürekli olarak yerleşen Mimaroğlu, elektronik müzik alanında kendi çizdiği bir akademik program izlemiş, özellikle Vladimir Ussachevsky'nin, hem de bir süre Edgard Varèse ve Stefan Wolpe gibi seçkin bestecilerin öğrencisi olmuştur. Elektronik müzik alanındaki yapıtlarının çoğunu Columbia-Princeton Elektronik Müzik Merkezi stüdyolarında gerçekleştiren Mimaroğlu, Columbia Üniversitesi Müzik Eğitim Fakültesi'nde ilk elektronik müzik derslerini başlatmış, 1971 yılında Guggenheim Fellowship'le ödüllendirilmiş, 1970'ler boyunca yedi yıl süreyle New York'un WBAI radyo istasyonundaki politik ve toplumsal konulara ağırlık verdiği elektronik müzik programları yapmıştır. Geleneksel seslendirme müziği yapıtlarının yanında elektronik yapıtlarının çoğunun plakları yayınlanmış ve bunlar dış basında övgüler kazanmıştır. (*Hürriyet*, 17 Temmuz 2012).

Gürel Aykal (1942-)'ın da sanatına değinen Anday, 3 Ağustos 1979'da Paris'te bulunduğu sırada Ankara Oda Orkestrası'nın St. Merri kilisesindeki konserini dinler. Gittiği bu konseri *Paris Yazıları* adlı kitabında yer alan "Suna Kan Paris'te" başlıklı yazısında uzun uzun anlatır ve yazısına konserin verildiği kilisenin tarihini anlatarak başlar. Daha sonra Gürer Aykal (1942-) ile Suna Kan'ın konserdeki başarılı performansları beğenir. Anday, Gürer Aykal'ı açıklar:

> "Yönetmen Gürer Aykal'ın değerini bugün herkes biliyor, bütün müzik dünyası biliyor; ben sözlerimle onun değerini daha da tanıtacak değilim; ancak şuncasını söyleyeyim, birkaç büyük yönetmenin konserinde bulunmuşumdur, disklerde dinlediklerimi de katayım. Gürer Aykal gibi, orkestrası ile bir olmuş, yorumunu değnek gücü ile değil, sevdirerek benimsetmiş, sanki dinliyormuş gibi çaldıran dinleyen, hem kafasının içinden hem yönettiği orkestradan dinleyen, bu ikisi arasında bir birlik kurmak için olağanüstü bir gerginlik (iki uçlu bir bilinç olayı anlamında) içinde çabasını sürdüren bir başka yönetmen göstermek pek kolay olmasa gerektir. Onu büyük bir geleceğin beklediğine inanıyorum." (Anday 2002b: 53).

Gürer Aykal'la bir paragrafla yetinen Anday, yazısının büyük bir bölümünü Suna Kan'a ayırmıştır. Böyle bir tutuma gitmesinin nedeni de kuşkusuz o gece Suna Kan'ın çok fazla etkisinde kalmasıdır.

Anday, *Suna Kan* (1936-)'ı değerlendirirken ilk olarak kendisinde yarattığı büyük heyecanı dile getirir. Hasta olmasına karşın Suna Kan'ın varlığı Anday için mutluluğun ötesinde bir şeydir. Dil bile Kan'ı anlatmaya yeterli gelmez:

> "Evet, o akşam biraz hasta idim, ateşim vardı, ama Suna gelmiş, Suna Kan çalacak... O daracık St. Martin Sokağına saptığımda nasıl bir mutluluğa ereceğimi bilmiyor değildim. (...) Öyle ise, size Suna Kan'ın müziğini ben de müzik gibi katıksız bir dille anlatmayı deneyeyim. Olmaz a, deneyeyim. Ama önce dil engeldir buna. Ben de çevresinde dolaşırım anlatmak istediklerimin. (Anday 2002b: 53).

Anday, o gece büyük sanatçıların yerini Suna Kan'ın aldığını belirtir: "Vivaldi'nin de, Adnan Saygun'unda Jean Sebastian Bach'ın da yerinde o vardı. Bir aracı gibi değil demek istiyorum." (Anday 2002b: 53). Anday konserde çok başarılı bulduğu Suna Kan'la ilgili düşüncelerini dile getirirken oldukça övücü tümceler kurar:

> "Kimse çıkmak istemedi dışarı konserden sonra, tutsak gibi idik, esrik gibi idik. Özellikle Bach'ın la mineur keman konçertosunda Suna Kan şaşılacak bir yaratma gücünde idi. O olağanüstü güzellikteki konçertoyu ondan bir daha dinlemek isterdim. Orada Bach'ın müziği onun tek somutlaşma olanağı sayacağımız çalgılardan sanki

> kurtuluyor, boşlukta, tümden soyutlanmış seslerle, yepyeni bir dünya değil, yepyeni bir gökyüzü kuruyordu: ve Suna Kan bu gökyüzünde rahat, mutlu, ermiş, uçuyordu. Sonra büyük bir uyumla sanki kayar gibi, bizi yere indirdi. Ama yükseklerde başımız dönmüştü." (Anday 2002b: 54)

Melih Cevdet, Suna Kan ve Gürer Aykal'ı altı yıl sonra tekrar konu edinir. 7 Ocak 1985'te Atatürk Kültür Merkezi'nde her iki sanatçının da konserine katılır. *Yiten Söz*[113] adlı kitabında "İki Konser" başlığı altında çıkan yazısında yukarıdaki övücü sözleri her ikisi içinde yineler.

Türk sanatçılar kadar olmasa da Anday yazılarında yabancı müzisyenler üzerinde durmuştur. Başta *Mozart* olmak üzere *Azerbeycanlı Kara Karayef*, *Hintli Zubin Mehta*'ya değinir. Bunlar içerisinde de Mozart'ta yoğunlaşır. Çünkü, kendisinin belirttiğine göre, Mozart en çok etkilendiği sanatçıların başında gelir.

18. yüzyılın ikinci yarısında yapıtlarını veren *Wolfgang Amadeus Mozart* (1756-1791), Batı müzik tarihinin en önemli adlarından biridir. Senfoni ve opera bestecisi olarak ünlenmiştir. Operaları senfonilerine göre daha çok tutulmuştur. Mozart bir sanatçı olarak ulusaldan uzak evrenselliğe yakındır: "Tanımak gerekir ki Mozart, bestecilerin en az ulusal olanlarından, en çok evrensellerinden biridir."[114] Yaklaşık otuz altı yıllık yaşamında büyük yapıtlar geride bırakmıştır. Nadir Nadi bıraktığı yapıtları şöyle açıklar:

> "Otuz altı yaşını tamamlamadan önce ölen sanatçımız; kısa ömrü boyunca, dinsel bestelerini saymazsak, 23 opera, 67 arya, ikili, üçlü, dörtlü ve orkestra eşliğinde koro, 22 piyano konçertosu ve fantezi, 40 lied (piyano eşliğinde), 26 piyano parçası, 45 keman-piyano sonatı, 32 yaylı sazlar dörtlüsü, 49 senfoni, 33 divertimento, serenat, kasasyon, 29 orkestra için çeşitli parçalar, 41 orkestra için dans havaları 55 orkestra eşliğinde değişik sazlar için konçertolar, vb. Köchel kataloğundan aldığım, toplamı

---

[113] Melih Cevdet Anday, *Yiten Söz,* İstanbul: Adam Yayınları,ss.363-366, 1992a.

[114] Mimaroğlu, Mozart'ın evrenselliği üzerine düşüncelerini şöyle sürdürür: "Musikisinin soyut anlatımı ve eserinin bütününden ortaya çıkan ülkücü davranış, bu 'evrensellik' sonucuna varmıştır. Öte yandan, yaşadığı çevrede türlü ülkelerin, bellibaşlı üç ülkenin musiki anlayışının yarattığı akımlar ve Mozart'ın bu akımlara karşı koran yalnızca kendi çevresinin musikisini aramak, kendi çevresine özgü bir mu siki sunmak çabasını göstermeyişi onu, bir etki birleşimine götürmüştür. Başlıca üç etki, Alman, İtalyan ve Fransız etkileridir. Musikiyi ulusal açıdan görseydi Mozart'ın Alman musikisinin ulusallığım savunması ve eserlerini bu yolda vermesi gerekecekti. Oysa Mozart'a Alman etkisi azınlıkta, İtalyan etkisi çoğunluktadır. Bu durumu, bir sanatçının kökünü doğduğu ve yetiştiği ülkenin geleneklerinde görmek isteyenlere karşı Mozart'ın bir ters sav örneği olarak çıkartılmasını sağlamaktadır." (Mimaroğlu 1970: 104).

> 626 olarak saptanan bu yapıtlardan bugün ne kadarı çalınıyor, bilemeyeceğim. Alfred Einstein'e bakarsanız 49 operadan ancak beş altısı bugün hâlâ başyapıt niteliği taşımakta ve tiyatroların reper- tuvarlarını beslemektedir. Yine Einstein'e bakarsanız 49 senfoniden de sadece yedi-sekizi bugün güncelliğini sürdürmektedir." (Nadi 1986: 93).

Mozart'ın sanatında en dikkat çeken özellikler arasında şunlar başta gelmektedir: "Musikisinin kusursuz işçiliği ve tutarlıklı anlatımı her bir biçimde aynı başarı katında ve biçimlerin baskılarından, gereklerinden özgür olarak gerçekleşmiştir. (Mimaroğlu 1970: 103). Mozart yapıtlarında Türklere de yer vermiştir. Bu konuda Mozart'ın piyano sonatlarından birinde (K.311) alla turca adlı bir bölümün olduğunu belirten Nadir Nadi, *Saraydan Kız Kaçırma* operasıyla keman konçertolarından birinin son bölümüne de bir Türk motifinin eklendiğini belirtir.[115]

Anday, Mozart'ı değerlendirirken Nadir Nadi'nin *Dostum Mozart* adlı kitabından yararlanır. Bir bakıma kitabı özetler. Anday, *Dostum Mozart* adlı kitapla ilgili olarak ilk izlenimlerini şöyle belirtir: "Yazıldığını duyduğumdan beri merak içindeydim, gazetemizde kimi parçalarını okuyunca tahminlerimin doğru çıktığını anladım." (Anday 1994a: 19). *Dostum Mozart,* bu büyük adamın yaşam öyküsü yanında yeni Türkiye'nin evrensel müzik yönündeki atılımlarının da bir tarihçesi olacak diyen Anday, şu sözlerle kitabın Türkiye'deki yerini tam olarak gösterir:

> "Cumhuriyet Türkiye'sinde yetişmiş bir gencin müziğe merak sarmasının ve bu müzik aracılığı ile 18. yüzyılın ikinci yarısında yaşatmış bir büyük usta ile dost olmasının öyküsüdür *Dostum Mozart;* burada hem Mozart'ı, hem Nadir Nadi'yi daha yakından tanıyor, bunun yanında iki ayrı uygarlığı karşılaştırıyor ve Atatürk Türkiye'sinin değişme sürecini bu açıdan izliyorsunuz." (Anday 1994a: 22)

Anday, Mozart'ın yaşamının senaryo için uygun olduğunu belirtiyor. Ancak Nadir Nadi'nin gerçekle fazla ilişkisi olmayan uydurmalara yer vermediğini sözlerine ekler: "Bilindiği gibi, Mozart'ın yaşamı, senaryo için, tiyatro için çekici öğeler, ilginç öykülerle doludur; fakat yazarımız, aslı esası olmayan uydurmalar, dedikodular üzerinde durmaya boş verir..." (Anday 1994a: 22). Anday Mozart'ın yaşamında doğrulanmamış olan "ne esrarlı Requiem öyküsü, ne Salieri'nin Mozart'ı zehirlediği masalı, ne de hoppa Constence

---

[115] Nadir Nadi, *Dostum Mozart*, İstanbul: Çağdaş Yayınları, s. 83, 1986.

büyütülür." (Anday 1994a: 22) diyerek Nadi'nin bunlara hakkettiği kadar değindiğini belirtir. Melih Cevdet, 1992'de çıkardığı *Yiten Söz* adlı yapıtında yer alan "Vah Vah" başlıklı yazısında Mozart'tan söz ederken yaşadığı duygu yoğunluğunu ve ağlamasını şöyle açıklar:

> " (...) Mozart'ın la maj keman konçertosunu dinledim. Bu konçerto, her dinleyişimde, gözlerimi yaşartır benim. Duygulanırım da ondan mı? Hayır, bu müziğin yetkinliği, kusursuzluğu böyle etkiler beni, şaşırırım, dilsiz kalırım, sanki bir olurum onunla, dinlerken." (Anday 1992a 231).

Anday 1992'de *Felsefesiz Yaşamak* ile 1994'te yayınlanan *Yiten Söz* adlı kitaplarında Mozart'ın genç sanatçılara verdiği fikirlere değinir. Anday'ın belirttiğine göre, Mozart sanatçı adaylarına sabırlı olmalarını ve çalışmalarını önermiştir.

Anday, Azerbaycanlı kompozitör *Kara Karayef* (1918-1982)'e 1977'de yayınlanan *Anadolu'da ve Sosyalist Ülkeler*'de adlı yapıtında yer verir. Bir sanatçı bir ulusu ifade eder diyen Anday, Kara Karayef'in Azerbaycan müziğinde oynadığı rolü şu sözlerle dile getirir: "...modern Azerbaycan müziğini gerçekçilik alanına sokmuştur, adını koymuştur onun, bugün Batı müziğidir modern Azerbaycan'ın müziği. (Anday 1977a: 112). Anday, Şostakoviç ve Haçaturyan ile birlikte üç büyük Sovyet bestecisinden biri dediği, Kara Karayef'in sanatını şu şekilde açıklar: "Modern bir Azerbaycan kompozitörüdür, halk temalarını işlemektedir, öyle ki Azerbaycan halkı, modern bir yöntemle çalıştığı halde onun yapıtlarına karşı bir yadırgama duymuyor, giderek onun bestelerinden parçalar bile mırıldanıyor." (Anday 1977a:152). Anday, Türkiye'deki müzikle Azerbaycan'da yapılan müziği karşılaştırır. Türkiye'de alaturkanın türküleri bastırdığını belirtir. Kara Karayef'in sanatını gerçekleştirmesinin bize göre daha kolay olduğunu ileri sürer:

> "Bu bakımdan Kara Karayef'in işi bizim durumumuza göre daha az güç olmuştur diyeceğim. Bizde ise, türküler unutturulup alaturka güçlendikçe bir Kara Karayef yetiştirmemiz, daha doğrusu, batı tekniği ile çalışan kompozitörlerimizin halka mal olmaları olanağı belki de zayıflıyor." (Anday 1977a:152-153).

Anday yukarıdaki düşüncelerini Azerbaycan'da bulunduğu yıllarda edinmiştir. Azerbaycan sanatını yakından izleyen Anday, Kara Karayef'in müzik dünyasında oynadığı rolü Türkiye'ye de getirmiş olur yukarıdaki sözleriyle.

Anday, Hintli *Zubin Mehta* (1936-)'ya, 20 Haziran -16 Temmuz 1985 dönemini kapsayan 13. İstanbul Festivali'nde, ülkemizde bulunması nedeniyle değinir. New York Filarmoni'nin yönetmeni Hintli Zubin Mehta'yla ilgili olarak Anday şu tanıtıcı bilgileri verir:

> "...Mehta daha on sekiz yaşında iken Viyana Müzik Akademisi'nde kontrbas, kompozisyon ve orkestra şefliği eğitimi görüyor. 1958'de Uluslararası Liverpool Yarışmasında birincilik ödülü alıyor, 1960'da Los Angeles Filarmoni Orkestrası yardımcı şefliğine getiriliyor, sonra da Montreal Senfoni Orkestrası Sanat Direktörü oluyor, Avrupa'nın en önemli müzik merkezlerinde operalar yönetiyor... 1977'den beri New York Filarmonimin başında." (Anday 1992a: 410).

Anday, Zubin Mehta'nın babasının Bombay Senfoni Orkestrasının kurucusu olduğunu da sözlerine ekler. Zubin Mehta, Anday'ın Batılı sanatçılar dışında dikkate aldığı nadir Doğulu sanatçılardan biridir.

2.4. MİMARİ

Melih Cevdet, mimariye; resme ve müziğe değindiği kadar değinmez. Mimari üzerine kaleme aldığı yazılarında Anday, Mimar Doğan Kuban'ın *Mimarlık Kavramlar*[116]*ı* kitabından yararlanır. Mimarinin estetik işlevini ön plana çıkaran Anday, yapıların işlevsellik ve estetik arasındaki ilişkisinin önemine vurgu yapar: "Mimarlık, işlevselliğinden ötürü bütün güzel sanatlar içinde pek özel bir yer tutar; çünkü burada önemli olan, estetik ile işlevselliğin uyumudur. Bunlardan biri olmadı mı, konumuzun varlığı da ortadan kalkar." (Anday 1999: 170).

Anday mimarinin dinden doğduğuna karşı çıkar. Bu konuda şunları söyler: "mimarlık, korunma gereksemesinden doğmuş olmakla tümden profane'dır." (Anday 1994a: 63). Bu düşüncelerine Server Tanilli'nin de destek verdiğini vurgulayan Anday, Tanilli'nin *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası* adlı yapıtının Orta Çağ bölümünden alıntı yapar: "Gotik sanat için, 'Bu biçem, başta kiliseler için de uygulansa, dinin dışındaki iktisadi ve sosyal,

---

116 Doğan Kuban, *Mimarlık Kavramları,* İstanbul: Yem Yayın, 1990.

çok önemli bir gelişmeden, adını söyleyeyim, burjuvazinin doğup gelişmesinden kaynaklanmaktadır,' diyordu." (Anday 1994a: 63). Anday kendisine mektup gönderen Halil Berktay'ın yazısından da alıntılar yapar. Melih Cevdet, *Çok Sesli Toplum* adlı kitabında: "Gerçekte büyük dinler, büyük mimarlık yapıtlarından doğmuştur. Zeus tapınakları olmasaydı Zeus'a tapınılmazdı." (Anday 2001: 381) sözleriyle mimarlık yapıtlarının dinleri doğurduğunu vurgular.

Anday, Doğan Kuban'ın üçüncü basımına ulaştı dediği *Mimarlık Kavramları* adlı kitabından alıntılar yapar. Bu alıntılarında daha çok sanatsal yapıların işlevselliği üzerinde odaklanır. Doğan Kuban'dan "İşlev (fonksiyon) gereksinmelerin belirlediği istekler ve onların programlaştırması anlamına geliyor; fakat daha sınırlı olguları anlatmak için de kullanılmaktadır." sözlerini alıntılayan Anday'a göre sanatın işlevselliğinden anlaşılması gerekenler şunlardır: "... özetle, amaca uygunluk, ekonomik zorunluluklar, fiziksel düzenleme gibi niteliklerdir. Ama 'işlev' terimi, bir yapının farklı amaçlarla kullanılan bölümleri arasında, kullanmanın gerektirdiği bir sıralanmayı da anlatır. (Anday 1999: 170). Anday sözlerinin devamında işlevsellik mi önemlidir yoksa güzellik mi tartışması çıkararak yazısını geliştirir. Doğan Kuban'dan da alıntılar yapan Anday, güzelliği işlevsellik içerisinde değerlendirir:

> "Bir yapının orantılarını güzellik mi belirlesin, yoksa gerekseme mi? Gene o bölümün biraz daha altında Sayın Doğan Kuban diyor ki: 'Tam işlevsel olma, güzellik isteğini de içermek üzere, insanın çevresinde arayabileceği bütün niteliklerin beraber gerçekleşmesi anlamına gelir.' Görüldüğü gibi yazarımız, güzellik öğesini işlevselliğin içine yerleştirmektedir. Böyle bir çözüm yolu bana çok doğru görünüyor. Başka türlü, güzelliğin gerekliliğini kanıtlamak güçleşecektir. 'Kullanışlı' olmak güzellikten soyutlanmamalıdır." (Anday 1999: 171).

Anday yazılarında Doğu mimarisini de irdeler. Eski mimarinin olduğu gibi sürdürülmesinin yanlışlığını, "Böyle bir durum, artık yaratıcılığın kalmadığını göstermekten başka ne anlama gelir?" (Anday 1992a: 114) sözleriyle eleştirir. Ahmet Haşim'in *Gurabâhâne-i Lâklâkaan*'daki "Güvercin"[117] başlıklı yazısından alıntılar yaparak düşüncelerini açıklar.

[117] Anday'ın göndermede bulunduğu Ahmet Haşim'in "Güvercin" adlı yazısı şöyledir: "Genç şairler, parmak sayarak mâni düzmeye başlayalı, kimi yenilik yandaşları, Türk sazını değnekle yönetmeye kalkışalı, mimarlarımız arasında da, ne adla anacağımızı bilemediğimiz sözü geçen medrese mimarlığı yayılmaya başladı. Softanın başından çıkardığı sarığı andıran taş kubbeler, sanki mantarlar gibi, Türk göğü altında yer yer bitmeye başladı. Otel, banka, okul, iskele, şimdi

Anday, Ahmet Haşim'in sözünü ettiği yozlaşmanın ille özgün bir Türk mimarlığı kurma amacı ile eski yapılarımızın kötü taklitlerine yönelmekten kaynaklanmak olduğunu belirtiyor.

Mimarinin bu şekilde özelliklerine değinen Anday, *Topkapı Sarayı, Mostar Köprüsü, Tac Mahal* ve *St. Merri Kilisesi* gibi yapıların mimarlık tarihindeki yerleri ve önemleri üzerinde durur. Bu yapıları tanıtır.

Anday, 2002'de çıkan *Felsefesiz Yaşamak* adlı kitabında kaleme aldığı "Bir Yıl Dönümü" başlıklı yazısını *Topkapı Sarayı*'na ayırmıştır. Anday yazısının giriş paragrafında Atatürk'ün müzeye dönüştürdüğü *Topkapı Sarayı*'nı "Köktendincilerin durumu tersine çevirmek için yanıp tutuştuklarını kestiriyorum." (Anday 2002a: 86) diyerek gericilerin camiye çevirmek istediklerini belirtir. Sarayın yapımına 1461-1468 yıllarında başlandığı ve yapının 1478 yılında bittiği sanılıyor, diyen Anday, *Topkapı Sarayı*'nın yapımına kimin başladığını ve adının nereden geldiğini şu şekilde açıklar:

> "II. Mehmed İstanbul'u aldıktan sonra Beyazıt'ta (bugün üniversitenin bulunduğu yerde) bir saray yaptırmıştı. Nasıl bir yapıydı bu, bilmiyoruz. Az sonra, Haliç'e, Boğaz'a ve Marmara Denizi'ne bakan tepe üzerinde yeni bir sarayın yapımına başlandı. Yer çok genişti, yedi kapısı vardı. Yedi tepeli kentte yedi kapılı bir saray. Bizde 'yedi' sözcüğünün gizemli bir anlamı da vardır. Bu sarayın ilk adı Saray-ı Cedit'tir. Kapılardan birinin adı 'Topkapı' olduğu için sonradan Topkapı Sarayı denildi." (Anday 2002a: 86)

Yirmi dört padişahın oturduğu *Topkapı Sarayı*'na her padişah bir şeyler eklemiştir. Anday daha sonra savaşlarla gelen utkulardan da esinlenip Bağdat Kasrı ve Revan (Erivan) Kasrı

---

dışarıdan minaresi ve içeriden mimberi eksik birer cami karikatürüdür. Bu biçimde yapı yöntemine mimarlarımız 'Türk mimarlığı' diyorlar. Gerçekten bu çirkin taş yığınları Türk mimarlığı mıdır? Öyleyse güvercinler niye bu mimarlığı bir türlü sevmiyorlar? Çini gibi, Doğu mimarlığının bütünleyicisi olan güvercinler, gökyüzünün her köşesinden üşüşerek, kubbe ve minare olan yerlerde küme küme toplanırlar. Sinan'ın en gerçek tutkunları, şadırvanlar çevresinde, fıskiye serpintileri ve sulardaki gökkuşakları içinde oynaşan bu lacivert kanatlardır. Oysa güvercinler, ne yabancı banka yapılarının düzmece arabesklerine, ne de vakıfların hanlarıyla gemi iskelelerinin kubbelerine ve süslü saçaklarına aldanıyorlar. Düyun-ı Umumiye'nin damları üstüne bir güvercinin konduğunu daha kimse görmemiştir. Güvercin, şaşılacak bir anlayışla usta Sinan ve Kasım'ı beceriksiz öykünmelerinden ayırmakta hiç duraksama göstermiyor. Büyük mimarlarımızın kimi düşünceleri danışmaları için, güzel sanatlar kuruluna bir güvercinin de üye seçilmesi acaba uygun olmaz mıydı?" (Ahmet Haşim, *Bize Göre, Gurabâhâne-i Lâklâkaan, Frankfurt Seyahatnamesi,* (Hazırlayan: Mahir Ünlü), İstanbul: İnkılap Kitabevi, s. 124, 1992)

gibi eklemelerin olduğunu belirttikten sonra kim tarafından nasıl kapatıldığını da açıklar: “Sonra Abdülmecid, *Dolmabahçe Sarayı*'nı yaptırıp oraya geçince *Topkapı Sarayı* kapatıldı.” (Anday 2002a: 86). Topkapı Sarayı Müzesi’nin dünyanın en zengin müzelerinden biri sayıldığını söyleyen Anday, *Topkapı Sarayı*’na yöneltilen iki eleştiriyi de yazısına alır. Bunlardan biri yabancı tarihçilere aitken diğeri eklenen köşklerin küçük olmasıyla ilgilidir:

> “Yabancı tarihçiler, Topkapı Sarayı denilen bu geniş mekândaki yapıların mimarlık açısından bir bütün oluşturmadığını yazarlar... İçteki eleştirilerden biri de, bu küçük yapıların Osmanlı görkemine ters düştüğünü belirten görüştür. Ben bu görüşe hiçbir zaman katılmamışımda. Evet, Topkapı Sarayı'nı oluşturan köşkler büyük değildir; en büyüğü dört odayı aşmaz.” (Anday 2002a: 87)

Anday yabancı tarihçilerin eleştirilerine yanıt verir. Bütünlüğün olmamasının nedeni “Doğrudur, her padişah kendi keyfine ve elbette has mimarının beğenisine göre bir eklemede bulunmuştur.” (Anday 2002a: 87) diye açıklarken bu dağınıklık sayesinde Osmanlının mimarlık anlayışının izlenebildiğini söyler: “Ama biz böylece Osmanlı mimarlık anlayışındaki tarihsel değişiklikleri gözlemleme olanağını bulmuş, oluruz.” (Anday 2002a: 87).

Dolmabahçe Sarayı’nın mimari özelliklerine değinmeyen Anday, yazısının son bölümünde *Dolmabahçe Sarayı*’yla Osmanlının saray yaşamının bittiğini belirtirken II. Mahmud ve Abdülmecid’in yenilikçi yönlerine gönderme yapar: “Dolmabahçe Sarayı, Osmanlı saray yaşamının tarihe karıştığını gösteren bir belgedir. Unutmayalım ki II. Mahmud ve Abdülmecid pantolon giymişlerdir pantolonla minderde bağdaş kurulmaz. (Anday 2002a: 87). Anday bu sözleriyle Osmanlıların Batılılaşma yolunda ilerlediğini de söylemek ister.

Melih Cevdet, *Çok Sesli Toplum* adlı kitabında “Dört Duvar İçine Kapatılmış Bir Açık Hava Anıtı” başlıklı yazısında *Mostar Köprüsü*’ne ve *Tac Mahal*’e değinir. Bu yazısında yurt dışında bulunduğu zamanlarda *Mostar Köprüsü* ve *Tac Mahal*’dan derinlemesine etkilendiğini vurgular. Bunların tarihi hakkında bilgiler verir. Saraybosna'daki bir edebiyatçılar toplantısına katıldığını söyleyen Anday, toplantıdan sonra Mostar köprüsünü

gördüğünü belirtir. Anday, *Mostar Köprüsü'*nün üzerinde bıraktığı etkiyi aşağıdaki gibi açıklar:

> "Neretva Irmağı üzerindeki o zarif, nehrin yarattığı küçük bir ebemkuşağına benzeyen o olağanüstü güzellikteki köprü beni şaşırtmıştı. Küçük ama dünyanın en büyük tek gözlü köprüsü olan bu başyapıt karşısında donakalmıştım." (Anday 2001: 379).

Anday, Mostar köprüsünü Mimar Sinan'ın yapmadığını sözlerine ekler. Evliya Çelebi bu köprüyü Sinan yapıtı diye anlatır, ama bu doğru değildir, onu Sinan'ın öğrencilerinden biri yapmış olabilir.

Hindistan'a gittiğinde Türk-Hint İmparatoru Şah Cihan'ın, ölen eşi Mümtaz Mahal adına yaptırdığı anıtkabri görür. Ben bu ünlü anıtı, fotoğraflardan biliyordum, diyen Anday, *Tac Mahal*'i gördüğünü belirtirken yaşadığı heyecanı gizleyemez: " (...) Tac Mahal'i görünce şaşırdım. Bu yapıtın mimarı da Türktür, ama adını sanırım bilmiyoruz." (Anday 2001: 379). Anday, *Mostar Köprüsü*'nü ve *Tac Mahal*'i yurt dışında bulunduğu yıllarda görmüştür. Bunlar üzerine yazdığı yazılar da bir denemeden çok gezi yazısı özelliği taşımaktadır.

Anday, Paris'te bulunduğu günlerde sık sık tarihi binaları gezer, oralarla ilgili gözlemlerini yazar. Bu yerlerden biri de Suna Kan'ın konser verdiği *St. Merri Kilisesi*'dir. Anday ilk olarak kilisenin bulunduğu yere değinir. St. Merri ya da Medericus'un tutsakların kurtuluşu için işte bu kilisenin bulunduğu yerde dua ederdi diyen Anday, kilisenin mimari özelliklerini şu şekilde açıklar:

> "Kilisenin yapımına 1520'de başlandı, aşağı yukarı yüzyıl sonra açıldığını biliyoruz. Paris'in en eski çanı bu kilisededir. 1331'den, yeri burası olan bir ortaçağ şapelinden kalma. Paris'in belki en görkemli orgu da St. Merri'dedir. 17. yüzyıldan kalma bu orgda, bir zamanlar Camille Saint-Saens çalmış. Duvar resimleri, vitrayları ile de ünlü bir tapınak." (Anday 2002b: 51)

Doğu-Batı ayrımı göstermeden sanatsal nitelik taşıyan eserleri ele alan Anday, yukarıdaki mimarlık yapıtlarının dışında Selimiye'ye de değinir. Mimar Sinan'ın ustalık döneminin ürünü olduğunu kendisinin söylediğini belirtir. Anday, Selimiye camisinin kubbeli yapı tekniğinin vardığı en yüksek aşamayı örneklediğini "Sinan burada kubbeyi dörtken tabana oturtma yönteminden vaz geçerek, sekiz ayaklı desteği yeğlemiş, böylece ayakların

incelmesini, büyük pandantiflerin küçültülmesini sağlamıştı.” (Anday 1978: 83) diyerek belirtir.

2.4.1. Mimarlar

Anday, mimarlık üzerine yazdığı yazılarında kimi mimarların sanatlarını açıklar, onların hangi yönleriyle tanındıklarını açıklar. Anday, ressamlarda ve müzisyenlerde olduğu gibi mimarları değerlendirirken de somut sanat yapıtlarından yola çıkar. Tanıdığı sanatçıların yapıtlarını açıklar, onların zaman zaman görüşlerine yer verir. Mimar Sinan, Nail Çakırhan Anday’ın yazılarında öne çıkan mimarlardır.

Melih Cevdet, *Mimar Sinan* (1489-1588)’ın sanatına geçmeden önce Türk mimarisinin Arap mimarisinden ne kadar etkilendiğini tartışmaya açar. Anday, mimariden söz ederken Osmanlı, İslam mimarisini açıklayan Prof. Dr. M. Oluş Arık’ın *İslam Mimarisine Türklerin Getirdikleri*[118] adlı yapıtını ele alır. İslamiyet’in öne çıkarılarak din dışı yapıtların gözardı edilmesini eleştirir:

> “Din dışı yapıları ile de bir bütün sağlayan Osmanlı mimarlığının içinden yalnızca ‘İslami’ olanı ayırmaya kalkmak bilmem ne kerte doğru olur? Batı'da, benzer konularda çağın ve bölgenin başlıca özellikleri açıklayıcı öge olarak kullanılıyor bildiğimce, din adı değil.” (Anday 2012: 134).

Anday, Hıristiyanlık yapısı olması nedeniyle *Ayasofya*'nın küçümsendiğini söyler. Osmanlı mimarisinde İslam mimarlığının öne çıkarılmak istendiğini belirtir. Bu nedenle Prof. Dr. M. Oluş Arık’ın bu düşüncesini eleştirir: “... Ayasofya'yı küçümseme eğilimleri gösteriyoruz. Bizans mimarlığının adeta hazmedip benimseyemediği bir fenomen imiş Ayasofya... Neden? Belli değil, diyeceksiniz. Belli oysa, Hıristiyanlık yapısı olduğu için.” (Anday 2012: 134-135). Sözlerinin devamında sadece Hıristiyan unsurları taşıyan yapıtların değil, zamanla daha öncekilerin de dışlanacağını sözlerine ekler:

> “Biz madem İslam mimarlığı üzerinde konuşuyoruz, bu mimarlığa Hıristiyan mimarlığının etkisi söz konusu oldu mu konumuzun temeli sarsılır, onun için yadsıyacağız Hıristiyani etkiyi. Giderek onunla da kalmayacağız, bizden önce

---

[118] M. Oluş Arık, *İslam Mimarisine Türklerin Getirdikleri,* 1976.

> yaratılmış olan bir yapıtı küçümsemeye bakacağız." (Anday 2012: 134-135).

Anday bu eleştirilerinden sonra Mimar Sinan'ın *Ayasofya*'yı hazmettiğini söyler: "Oysa *Ayasofya*'yı büyük Sinan pekâlâ hazmetmiştir hem öylesine ki, yaşlılığında yaptığı *Kılıç Ali Paşa Camisi*'nde *Ayasofya*'nın etkisini yeniden yaşar gibidir. (Anday 2012: 135). Bu etki vardır önemlidir, biz istesek de silemeyiz diyen Anday, sözlerinin devamında Bizans etkisinin Türklere; Kufa ve Basra camilerinden çok daha yakın olduğunu vurgular:

> "Üstelik Ayasofya, Doğu tipi mimarlık ürünlerinin başyapıtlarından biridir. Herhalde Anadolu Türklerinin mimarlık sanatındaki yeniliklerini konu alırken, Ayasofya bize, o Kufa ve Basra camilerinden çok daha yakındır. Korkmayalım bundan. Ayasofya'yı, İzmirli ve Aydınlı iki mimar yapmışlardır. Türkler Anadolu'ya, İran'dan Selçuklu sanatının öğelerini getirdiler, ama bu topraklarda da Ermeni ve Bizans mimarlığı ile karşılaşarak onları özümsediler."

Dinsel çizgiyi bozmayalım diye, bölgesel olanı yadsımayalım diyen Anday, mimarideki yanıltmalara karşı çıkar. Anday'a göre, "Sinan'ın sanatı, o günün güçlüklerini yenmekten doğmuştu. Bugün o güçlükler ortadan kalktığına göre, S*üleymaniye*'yi yeniden yapmak basit bir taklitçilikten başka bir şey olmaz." (Anday 1977b. 93). Bu sözleriyle Anday, Mimar Sinan'ın taklit edilmesine karşı olduğunu da belirtmiş olur.

Ozan, gazeteci ve restoratör olarak tanınan *Nail Çakırhan* (1910-2008)'a Anday, Ağa Han Mimarlık Ödülü'nü; Ali Duru ve Cafer Karaca ile birlikte kazanması nedeniyle değinir. Ödülü kazanmalarını sağlayan yapıtı Anday şu şekilde açıklar:

> "Söz konusu olan mimarlık yapıtı, Nail Çakırhan'ın Akyaka köyündeki evidir... Genellikle bir katlı, bahçeye tahta sütunlu hayatla açılan bir konuttur bu. Söz konusu hayat cephe boyunca geniş ve giriş kapısı önünde derindir. Odalar iklimle uyumlu ve erinç vericidir, ahşap elemanın severek ölçüsünde kullanılmasından kaynaklanır bu. Konuttaki havanın sürekli taze olması, nerdeyse içerdeki her mekânın bir baca ile dama açılmasındandır. Bu bacaların çokluğu ve özgünlüğü, ta uzaklardan dikkati çeker; delikler dikliğine kullanılmış, kiremitlerle hava akımına göre korunmuştur ve tepme yapmaz. Konutun pencereleri alçaktır, görüntüyü divanın önüne dek getirir. Denebilir ki, burada görevsel mimarlık, gönül erinci ile uyuşturulmuştur; tıpkı eski biçemin çağdaş beğeni ile uzlaştırılması gibi." (Anday 1992a: 172)

Anday, Nail Çakırhan'ın yalnızca kendi evinin değil, o mahallede ve Marmaris yolu üzerinde daha birçok konutun tasarımcısı ve yapımcısı olduğunu söyledikten sonra Çakırhan'ın Hititler dönemini örnek aldığını belirtir: "Gerçekte, önü hayatlı, sütunlu

dikdörtgen yapı, Anadolu'da Hititler'den beri kullanılan ‘bithilâni’ konut tipinin sürgitmesinden başka bir şey değildir.” (Anday 1992a: 173). Mimar olmayan Nail Çakırhan'ın ödül kazanması özellikle mimarlar arasında tepkiyle karşılanmıştır. Anday bu durumu açıklık getirir:

> “Ama biz, birçok sanat kolunda, o sanatın öğrenimini görmemiş nice büyük sanatçı yetiştiğini biliyoruz. Şimdilik başka sanat dallarını bir yana bırakıp yalnızca mimarlık üzerinde durursak, Le Corbusier'yi anımsamakla yetinebiliriz. Çağımız mimarlığının başlıca öncülerinden olan Le Corbusier, taşıyıcı ve ayırıcı elemanların uyumunu olağanüstü bir basan ile uyguladı ise, demek mimarlık okulunu bitirmek ona pek bir şey kazandırmayacaktı. Nail Çakırhan'ın evi için bir mimarımızın, ‘Ankara'da konut sıkıntısı çeken insanlarımıza Akyaka köyünde birer villa mı yaptıralım?’ biçimindeki eleştiri ise, bizce konunun çok uzağında kalmaktadır.” (Anday 1992a: 173)

Anday başka örnekler[119] de vererek Çakırhan’ı kıskanmanın nedensiz olduğunu belirtir. Melih Cevdet, Mimar Sinan ve Nail Çakırhan dışında başka mimarları ayrıntılı olarak vermez. Mimar “Doğan Kuban” üzerinde durur; fakat bu mimarın da sanatına fazla girmez. Doğan Kuban’ın *Mimarlık Kavramları* adlı kitabının eleştirisini yapar. Burada da Kuban’ın yapının işlevselliği görüşünü onaylar.

2.5. YONUT

Anday yazılarında yonuta diğer sanatlardan daha az yer vermiştir. Yonutun ele alındığı yazılarında ise bu sanatın özelliklerinden çok Türkiye’de algılanışını irdelemiştir. Heykel yerine birçok yazısında Türkçe yonut sözcüğünü kullanan Anday, bizde yonutun tarihinin olmadığını şöyle açıklar: “(...) bizde yonutun tarihsel, yöresel, folklorik uzantıları yok, olamazdı.” (Anday 1990:143)

---

[119] “Hiçbir mimarlık yapıtına böyle bir eleştiri yöneltilemez; yöneltilirse, o mimarlık yapıtının yer-zaman-koşul-gerekseme gibi belirleyici etkenlerinden soyutlanarak ele alındığı ortaya çıkar ki, tartışma tümden gereksizledir, çünkü araya başka türden usavurmalar karıştırılmış demektir. Nail’in elinde Akyaka köyü olanağı vardı, o kadar. Yoksa buna benzer eleştiriler karşısında her mimarlık yapıtı savunuşuz kalırdı. Diyelim, büyük mimar Frank Lloyd Wright, Pennsylvania'da bir çağlayanın üzerine bir villa kurduysa, bu mimarlık yapıtı ancak o coğrafya içinde değerlendirilebilir, kentlerle karşılaştırılarak değil. Nail Çakırhan'ın beton hesaplarını nereden, nasıl öğrendiğine ilişkin sorulara ise, Joseph Monnier'nin adını vermekle yetineceğim. Betonarmeyi, 1849 yılında, bir Fransız bahçıvanı olan Joseph Monnier buldu. Ne mutlu bir rastlantı ki, Mali'deki Niono kentinde 1973 yılında yaptığı Ulucami ile Ağa Han mimarlık Ödülünü kazanan Lassine Minta da bir duvarcı ustası imiş. Peki bizim Nail Çakırhan'ın ünlü bir ozan olmasını neden hesaba katmayalım... Ne güzel söylemiş Yurdagül Erkoca'ya : ‘Şiir yazmayı sürdürüyorum. Bunu kağıda dökmüyorum da, toprağa döküyorum şimdi,’ demiş.” (Anday 1992a: 173-174).

Anday, *Sosyalist Bir Dünya* adını verdiği yapıtında yer alan "Çıplak" başlıklı yazısında İstanbul'da problem haline gelen bir heykeli ele alır. Yazısının giriş bölümünde Yahya Kemal'den alıntı yaparak uygarlık değişimini vurgular. Yahya Kemal'e göre, artık Batı uygarlığına girmiş durumdayız. Anday'ın Yahya Kemal'den aktardığına göre kentlerimiz artık Avrupa'ya göre düzenlenmelidir:

> "Yahya Kemal bir yazısında, 'Eski İstanbul'un güzel semtlerini yaratan Türklük, Şark medeniyeti içinde yaşıyordu; o zaman o medeniyetin manevî havası ile, ahlâk ve muaşeret kaideleri ile, hayat şartları ile onları yaratmıştı; şimdi Garp medeniyetinin havası ve kaideleri, hayat şartları içinde yaşıyoruz onlara göre mesken, semt ve şehir yaratmaya mecburdur', diyordu." (Anday 1975b: 81)

Sokaklarımızı ve alanlarımızı, salt sanat kaygısı ile biçimlendirilmiş maddelerle süslemek de Batı uygarlığı gereğinin içine girdiğini belirten Anday, uygar kentlinin yonutsuz olamayacağını vurgular. Geçmişteki kahramanlarıyla çok övünen Türklerin, gurur duyduğu kahramanların yonutlarını yapmamalarının anlaşılmaz olduğunu söyler: "Geçmişi ve yetiştirdiği büyük adamlarla bizim kadar övünen başka bir toplum göstermek neredeyse pek güç olmasına karşın, o geçmişi ve o geçmişin ünlü kişilerinin yonutlarla canlandırmayı savsamak anlaşılır şey değil." (Anday 1975b: 81).

Anday, İstanbul'un ötesinde berisinde, parklarda, sokak başlarında, alanlarda, çeşitli anlayışlarla yapılmış yonutların birbiri arkasına dikildiğini belirtir. Yazısının ilerleyen bölümlerinde, bu heykellerden biri olan *Güzel İstanbul*[120] heykeliyle ilgili yaşanan olayı irdeler. MSP'li Başbakan Yardımcısının heykele yönelik tepkisini şöyle aktarır:

> "Karaköy'deki, 'Güzel İstanbul' adı verilmiş, çıplak kadın yonutu üstüne, özellikle hükümet yanından ağır, sinirli bir eleştiri dalgası koptu. Gazetelerde okuduğuma göre, MSP'li Başbakan Yardımcısı partisinin son İstanbul İl Kongresinde konuşurken,

---

[120] Ayşe Hür, *Güzel İstanbul* heykelini şöyle açıklar: "Gürdal Duyar'ın denizden yeni çıkmış, saçlarını geriye doğru savurarak oturmuş çıplak bir kadını tasvir eden Güzel İstanbul adlı eseri. Karaköy'de Yüksek Kaldırım Caddesi'nin bittiği noktadaki küçük alana yerleştirilen heykel, bir süre sonra 'müstehcen' olduğu gerekçesiyle hükümet ortağı Milli Selamet Partisi'nin (MSP) Genel Başkanı ve Başbakan Yardımcısı Necmettin Erbakan'ın tepkisini çekti. Çünkü heykel yakındaki genelevlerle ilişkilendirilmişti. Erbakan heykele karşı antipatisinde yalnız değildi. Belediye Başkanı Ahmet İsvan da heykeli beğenmediğini söylemişti. Ancak onun gerekçesi 'çıplaklık' değil, 'zevksizlik' idi. Vali Namık Kemal Şentürk'e göre ise heykelin yeri uygun değildi. Bu kadar mühim şahsiyetin memnuniyetsizliğinden sonra heykelin kurtuluşu yoktu. Sonuçta 18 Mart 1973'te ***(Doğru tarih 21 Mart 1974)*** yerinden kaldırıldı. Ancak iş bununla bitmedi. Basında çıkan yazıları ihbar kabul eden savcılık, heykeli diken komite üyeleri hakkında soruşturma açtı. Sonunda, sanatçıların, aydınların tepkisi etkisini gösterdi ve heykel, bugünkü yerine, Yıldız Parkı'nın ücra bir köşesine atılarak, şehrin namusu azıcık da olsa kurtarıldı." (Hür, 16.01. 2011).

> 'Karaköy'de dikilen bu heykel kaldırılacaktır. Siz istemeseniz de ben bu heykeli tutarım diyen hükümet kalamaz' demiş." (Anday 1975b: 82)

Konuyu ayrıntılı olarak ele alan Anday, "Karaköy'deki o yonutu savunmak değil; ama bir hükümet başkan yardımcısının bir yonut yüzünden hükümetin devrilmesini göze alacak kadar sinirlenmesini anlamadığım için, konuyu eşelemek istiyorum." (Anday 1975b: 83) sözleriyle ne yapacağını açıklar. Bu gidiş kabul edilirse sanata hükümetin beğeni ölçüsünü egemen olacaktır, diyen Anday, çıplak kadın heykeli ile ilgili kimin ne dediğini şu şekilde yazar:

> " (...) bu konuda İçişleri Bakanı, İstanbul Belediye Başkanı, İstanbul Valisi de demeçler veriyorlar. İçişleri Bakanı anıtın kaldırılacağını bildiriyor, İstanbul Belediye Başkanı, 'Heykeli ben de beğenmedim, çıplak olduğu için değil, zevksiz olduğu için beğenmedim,' diyor. İstanbul Valisi ise, 'Sanatı hakkında bir şey diyemem, gerek semt, gerek trafik bakımından, şu anda yeri uygun görülmemektedir,' biçiminde konuşuyor. En yetkili kişi sayılması gereken Güzel Sanatlar Akademisi Başkanı Profesör Akozan'ın bu konudaki sözleri ise şöyle: 'Biz konuyu çok geniş açıdan gören sanatçılarız. Bu heykel bizleri tatmin etmedi. Akademi'nin bilgisi dışında yapılmıştır. Akademi'nin yargısından geçmediği gibi, diyebiliriz ki sanat yargısından da geçmemiştir.' " (Anday 1975b: 83).

50. Yıl Komitesi[121], İstanbul'un çeşitli semtlerine yonutlar diktirilmesine karar vermiş ve bu komitece seçilen yonutlar, mühendisler eliyle, kentin saptanan yerlerine dikildiğini belirten Anday, Karaköy'deki heykele karşı çıkanların asıl amaçlarını aşağıdaki gibi açıklar:

> "Çıplak kadın yonutu, hükümetin bir kanadını tedirgin etmiştir. Sorun, bunca açıktır. 'Yonut güzel değil', ya da 'Yeri uygun değil' diyerek ne denli örtmeye kalkarsak kalkalım, bu olayın öyküsü, 'çıplak kadın yonutunun kaldırılması' biçiminde anılacaktır." (Anday 1975b: 84).

Anday yazısının devamında heykelin güzel olmadığı tarzındaki düşüncelere katılmadığını belirtir. Melih Cevdet, çıplak olduğu için tepki çektiğini söylediği heykelin kaldırıldığını gazeteden öğrendiğini yazısının sonunda söyler.

---

[121] 3 Mart 1973'te TBMM tarafından Cumhuriyet'in 50. yılı kutlamaları için kurulan komite.

3. BÖLÜM

YAZIN

3.1. TÜRLER

3.1.1. Şiir

Bir ozan olarak Anday, şiirin tanımından yola çıkarak şiire nasıl başlanılacağı, şiirin nasıl yazılacağı, şiirde yapı, biçim ve konu, yeni şiir, Türkiye'de şiir algısı gibi konular üzerinde yoğun bir biçimde durur. Ayrıca şiirde anlam ve gelenek gibi temaları yakından irdeler. Bunların şiir dünyasındaki yerlerine açıklık getirir.

Şiirin tanımında Ali Nihat Tarlan'ın "Şiir ufuklarda sallanan nazenin bir balondur." sözünü irdeleyen Anday, şiir tanımının gereksizliğine değindikte sonra, "Tanım akıl işidir. Şiir ise akıldışıdır." (Aday 1999: 155) diyerek şiirde tanıma karşı gözükür; fakat farklı tarihlerde yazdığı deneme ve eleştirilerinde şiirin tanımı üzerinde düşüncelerini açıklar. Şiirin tanımını yapmanın zorluğuna, yapılan tanımların ise yetersizliğine vurgu yapan Anday, 2002'de çıkan *Felsefesiz Yaşamak* adlı kitabında şiirin tanımının niçin zor olduğunu ele alır. Bu kitabın "Şiirli Yazı" başlıklı denemesinde şiirin tanımı üzerinde durur. Tüm farklılıklara karşın şiirin tanımının olabileceğini söyleyen Anday, şiirin farklı dönemlerde farklı anlayışlara göre tanımlara sahip olduğunu belirtir; fakat, şiir bir sanat olarak durağan değildir:

> " (...) Ama her şiir anlayışına göre gene de bir tanımı vardır bu sanatın. Örneğin bizde eskiden 'Vezinli kafiyeli sözdür' diye tanımlanırdı şiir, o günün şiiri de bu tanıma uyardı. Neylersiniz ki bu sanat boyuna biçim değiştirmiştir, başka başka görünüşlerle çıkmıştır karşımıza, hiçbir tanıma sığmamıştır." (Anday 2002a: 233).

Anday sözlerinin devamında şiirin değişimeden gelen bir özünün bulunması nedeniyle tanımında sorun çıktığını belirtir: “(...) bütün bu değişik biçimlere karşın şiirin değişmeden süregelen bir özü demek değişmeyecek bir özü vardır. Nedir o öz? İşte tanımlanamayan odur.” (Anday 2002a: 233). Anday şiirin Homeros’tan bu yana büyük değişimler görmesine karşın sevilmesini ortak bir öze bağlamaktadır: “ (...) şiir, o gün bu gün ne denli değişirse değişsin, onda gene de sürüp giden ortak bir öz var belki; yoksa bir şiir tarihinden söz edemez ve eski ozanlara hayranlık duyamazdık.” (Anday 1992a: 474).

Homeros ile Baudelaire arasında şiirin kılıktan kılığa girdiğine dikkat çeken Anday, şiirdeki özsuyun bir sürekliliğine vurgu yapar: “Homeros'tan günümüze şiir kılıktan kılığa girmiştir, diyelim onunla Baudelaire hiç benzeşmezler; ama özde bir özdeşlik vardır, akımlar, yaklaşımlar ne denli değişirse değişsin, o özsu akagelmiştir, akagidecektir. Buna şiir sanatı diyoruz, tanımlayamazsak da adını koymuşuz. (Anday 2002a: 412). Şiirin tanımının bu kadar zor olmasının temelinde yatan da Anday’ın yukarıda vurguladığı gibi onun devinimliliğidir. Zaten, “Şiiri tanımlayan ölçüt, tarihsel olarak görelidir, şiire uyguladığımız teknikler farklı toplumsal gruplar ve zamana göre değişebilir.” (Şevki 2008: 274).

Şiirin başka bir şeye benzetilmesine karşı çıkan Anday, Doktor İzzettin Şadan'ın "Şiir ifrazattır." sözüne ve Yahya Kemal Beyatlı’nın “Duyguların şiire dönüşmesi, üzümün şaraba dönüşmesine benzer.” sözlerine katılmadığını belirtir. Anday, Yahya Kemal’in tümcesine niçin karşı çıktığını şu şekilde açıklar:

> “Bence duygular değildir şiire dönüşen, dildir. Sonra da dil ile (ya da duygu ile) şiir arasındaki ilişki, üzüm ile şarap arasındaki ilişkiye hiç benzemez. Üzümü kendi başına bırakırsanız şarap olur. Ama duygular, bütün insanlara eşit olarak paylaştırılmış duygular, istediğiniz kadar bekletin, şiir olmaz. Çünkü şiir duygularla yazılmaz. (Anday 2002a: 296)

Anday, “Neye benzetirsek benzetelim, şiir gerçekte bir şeye benzemez. Onun için de, benzetme yolu ile yapılan şiir tanımlarının hiçbiri doyurucu, kandırıcı değildir.” (Anday 2002a: 296) diyerek benzetmeye dayalı tanımları yetersiz bulduğunu ileri sürer. Anday, yeni bir şiir yazmaya kalktığında şiir sanatına yeniden başladığını belirttikte sonra “Demek her şiir, yeni bir tanım gerektirir, yeni bir tanım doğurur. Şöyle de diyebiliriz, her iyi şiir

yeni bir şiir tanımıdır." (Anday 2002a 296). Anday'ın bu sözleri de gösteriyor ki, her şiir yeni bir tanımla doğmaktadır. O halde şiirin tanımından daha önemli olan unsurlar söz konusudur:

> "Şiirin tanımlanması konusunun gerçekte fazla bir önemi de olmasa gerektir. Çünkü, şiir yazınsal bir tür olarak her zaman işlevini yerine getirmektedir. Bu bakımdan derli toplu bir tanımın edebiyat bilimi ve eğitsel açıdan gerekliliği kuşku götürmese de bunun şiiri okuyarak yeniden kurma ve şairin özgün söyleyiş biçimini anlamaya önemli bir katkısı olmayacaktır. Şiirin uzmanca, yazınsal - estetik bir 'seziş' olma özelliği, tanımından daha önemlidir." (Şevki 2008: 275)

Görülüyor ki, Anday için her şiirin kendi tanımı söz konusudur. Şiirin ne olduğu, tanımının niçin güç olduğu konularına Anday, 1999'da çıkan *Geçmişin Geleceğin*'de, 2009'da çıkan *Akan Zaman Duran Zaman* adlı kitaplarında da değinmiştir. Anday'ın şiirin tanımı konusundaki ortak yargısı, şiirin tanımını yapmanın zorluğu ve çağlara göre şiire yaklaşımdaki değişimdir.

Şiirde başlangıcın önemine dikkat çeken Anday, şiir yazmanın belki de en güç yanını başlamak yani, ilk dizeyi yazmak olarak gösterir. Bunun nedeni ise o, ilk dizenin ozana gideceği yeri, yönü göstermesine bağlar. Anday'a göre, "Çünkü hiçbir şiir, planlı olarak yazılmaz. Ozan şiiri götürdüğü gibi şiir de ozana yol açar." (Anday 1990: 152).

Şiirin başlangıcı için Paul Valery'nin "İlk dize tanrınındır ya da esinin; ondan sonrası matematiktir." tümcesini alıntılayan Anday, bu tümcedeki "tanrı" ve "esin" sözcüklerinin bir anlama geldiğini vurgular.

İnsanların birçoğu şiir yazmak ister. Bu duruma değinen Anday, birçok insanın gözden kaçırdığı bazı noktaları ele alır. Anday şiir yazmak için güzel duyguların yeterli olmayacağını vurgular. Ressam Degas ile Mallarme arasında geçen bir konuşmayı da alarak Anday, şiirin nasıl yazıldığını şu şekilde açıklar:

> "Şiir, 'güzel söz' sanılır; güzel söz ise güzel duygulardan kaynaklanır.
> E.... kimde yoktur ki güzel duygu! Herkesin ruhu dolup taşar güzel duygularla.
> İşte anlaşılmayan budur: Şiir duygularla yazılır.
> Bir gün ressam Degas'nın, dostu büyük şair Mallarme'ye,
> 'Çok güzel duygularım, düşüncelerim var, şiire dökmek istiyorum, ama başaramıyorum bir türlü,' demesi üzerine, büyük şair, dostuna şu yanıtı vermiş:

> 'Şiir sözcüklerle yazılır.'
> Genç şiir heveslisi bu gerçeği kavradı mı, güçlüklerle karşı karşıya kaldı demektir. Ne kadar dayanır buna? Belli olmaz.
> Bereket vazgeçmek vardır.
> Sen sağ, ben selamet!" (Anday 2002a: 191).

Şiir yazımında Özdemir İnce, *Yazınsal Söylem Üzerine* adlı kitabında "(...) Çünkü şiir düşüncelerle yazılmadığı gibi sözcüklerle de yazılmaz; bir yapı oluşturma yeteneği olan şiirsel söylem'le yazılır." (İnce 2002: 148) diyerek söyleme dikkat çeker. Anday'ın şiir yazarken üzerinde durduğu bir başka nokta da aklın kontrolünden uzaklaşmak ya da kurtulmaktır. Gerçeküstücülüğün önde gelen ozanları Eluard, Aragon, Soupault'nun hipnozlu uykuda şiir yazmayı denediklerini belirten Anday, onların böylece aklın baskısından kurtulmak istediklerini belirtir.

Şiirin yaratılan bir şey olduğunu söyleyen Anday, Pasternak'la[122] Brodski'nin[123] şiir tanımlarına değinir. Bu Rus ozanlarının görüşlerini farklı yıllarda yazdığı *Gemişin Geleceği, Geleceği Yaşamak* adlı kitaplarında yineler; fakat, bu şairlerin tanımlarına karşı çıkar: "(...) şiir, yapılan, yaratılan bir şeydir, hep baştan, hep yeniden. Bu yeni dünya, duyguları, düşünceleri *taklitten* doğar. Öylesine içtendir ki bizim içtenlik dediğimiz, onun yanında yapaylıktan başka bir şey değildir." (Anday 1994b: 323). Anday şiirin bir yaratım olduğunu *Gemişin Geleceği* adlı kitabında şu şekilde anlatır: "(...) şiir otların içinde hazır değildir, elimizi uzatmakla onu yakalayacağımızı sanmayalım, fakat o her yerdedir, onu tanımak bize düşer; başka bir deyişle, ozan aramadan bulur onu, çünkü yaratır, her şeyden yaratır." (Anday 1999: 79).

Şiirde biçim önemli bir yere sahiptir. Şiirde içerik-biçim ayrımına karşı çıkan Anday, bunların ayrı düşünülemeyeceğini savunur. Bu konuda Şerif Aktaş da Anday'ın söylediklerine benzer düşüncelere sahiptir: "Metinler içerik ve biçim olarak ayrılmamalıdır; çünkü şiirdeki içerik o biçimle ifadesini bulmuştur. Bütün metinler gibi her şiir de kendi

---

[122] "Şiir topraktadır, otların arasında bir yerde."

[123] "Şiir yerde değil, gökyüzündedir."

yapısıyla vardır." (Aktaş 2009 :30). Melih Cevdet, 1994'te yayımlanan *İmge Ormanları* adlı kitabında bu konuyu ayrıntılı olarak işler. Ayday yalnızca edebiyatta değil, diğer sanatlarda da içerik-biçim ayrımının olamayacağını vurgular. Türk edebiyatını da bir dönem meşgul eden içerik-biçim tartışması için şunları söyler:

> "Ben içeriğin biçimi nasıl belirleyeceğini bir türlü anlayamamışımdır. Belli içerikler için hazır biçimler mi vardı? Şiirin çeşitli konuları olabileceğine göre, o sayıda biçim bulunması mı gerekiyordu? Oysa, diyelim lirik şiirin aruz ile de hece ölçüsü ile de özgür koşuk biçiminde de yazılmış olduğunu biliyorduk. Kimi zaman bir şiirin, belli bir *sözden* yola çıkılarak oluşturulduğunu düşünürsek, bunun biçimden mi, yoksa içerikten mi olduğunu başta kolay kolay söyleyemeyiz. Sonunda hiç söyleyemeyiz. Bence içerikle biçimi ayrı görmek yanlıştı. Konunun özü buydu. 'Hangisi önce gelir?' sorusu, onları ayrı birimler olarak görmenin kaçınılmaz sonucudur. Hangi sanat alanında olursa olsun, yaratıcı, bu bölümleme içinde düşünmez, düşünemez. Gauguin, Tahiti'de yaptığı resimleri sergilerken, ziyaretçilerden birinin bir resim karşısında, 'Kadının korku içinde ruhları beklediğini ne güzel belirtmişsiniz,' demesi üzerine, 'Evet, konu o, ama ben mor-yeşil uyumunu aradım,' yanıtını verdiği ünlüdür. Fütürist şiir İtalya'da faşist, Sovyetler'de komünist idi." (Anday 1994b: 320)

Şiirde biçimin önemini daha belirgin bir duruma getirmek isteyen Anday, Paul Valery'nin "Sen kafesi yap, kuş nasıl olsa gelir." (Anday 1999: 137) sözüne değinir. Anday, biçimle ilgili düşüncelerini 1999'da çıkan *Geçmişin Geleceği* adlı kitabında da sürdürür. Bu kitabında ozanın sürekli yeni biçimler aramasını savunan Melih Cevdet, biçimi müzikteki armoniyle eş değer görür, öz-biçim tartışmasını öz-konu olarak değiştirmek istediğini söyler:

> "Ozan biçimler aramalı, boyuna daha karmaşık biçimler aramalı. Okur bunu fark etmese de verdiği olağanüstü erinci duyumsar o. Müzikteki armoni gibidir bu, ezgiyi yaratır. Öz-biçim tartışmasını, ben, öz-konu olarak değiştirmek isterdim: Burada öz, yalnızca biçim anlamına gelir." (Anday 1999: 137).

Şiirde içerik-biçim tartışması zamanla yerini, duygu şiiri-akıl şiiri ayrımına bıraktı, diyen Anday, aynı şekilde duygu-akıl ayrımına da karşı çıktığını belirtir. Bu tartışmaların ikisinin de içerikle ilgili olduğunu düşünen Melih Cevdet, doğaya ilişkin düşüncelerin düzyazıyla da anlatılabileceğini söyledikten sonra, bu duyguların, düşüncelerin şiir olabilmesi için Ölçü biçim, imgeleştirme, sezgiye dayalı kimi ilişkilendirmelere gereksinim olduğunu vurgular. Anday duygu ve düşüncenin birbirinden ayrılamayacağını şu şekilde açıklar:

> "Kendimi yokluyorum, aklımdan geçenlerin salt duygu mu, salt düşünce mi olduğunu bilemiyorum, çoğun onların içiçe bulunduklarını seziyorum. Diyelim *yurtseverlik* hem

> duygudur, hem düşüncedir. Aşk da öyle değil mi? Sevgiliyi aklımızla seçmiyor muyuz? Karşı gelineceğini kestiriyorum elbet, düşünerek âşık olunur mu hiç? Vurgun gibidir aşk, nerden vurulduğumuzu bilmeyiz. Ama düşünce öyle değildir, akıldır onun evi, gözlemleyerek, deneyerek, usavurarak gerçekleştirir yeğlemelerini, yargılarını." (Anday 1994b: 321).

Anday'a göre günümüz şiiri önceki dönemlere göre daha zordur. 1994'te yayınlanan *Geleceği Yaşamak* adlı kitabında yeni şiiri irdeleyen Anday, önce Türk şiirindeki biçim, ölçü değişimini şöyle açıklar:

> "Şiir, dizelerden kuruludur; dize ise *ölçü* denilen düzenceye uyularak ortaya çıkarılır. Bizim şiirimizde *aruz* ve *hece* eskiden beri bilinen iki ölçü örneğidir. Bunlar dışındakiler de *müstezad* ile eskiden *serbest vezin,* sonraları *özgür koşuk* dediğimiz düzencelerdir. Müstezad, eski şiirimizde (aruzla yazılan şiirimizde) uzunlu kısalı dizelerle oluşturulan bir şiir türü idi; örneğin *mefûlü mefâîlü mefâîlü faulün* ölçüsündeki uzun dizeden sonra, *mefûlü faûlün* ölçüsündeki kısa dize gelirdi. Özgür koşukta ise dize ölçüleri birbirini tutmaz; şair burada kendini özgür sayar, fakat gene de uyak kullanır." (Anday 1994b: 372).

Bunlardan sonra mensur şiirin de bulunduğunu belirten Anday, kendisinin yukarıda saydığı teknikleri denediğini söyledikten sonra şunları söyler: " (...) şiir yazma işi gittikçe güçleşti. Buna karşın şiir yazma hevesinin neden bunca arttığım anlayamıyorum. Ölçü, uyak kullanmak hiç de güç bir iş değildir; üstelik bunlar, şiire yalancı bir uyum getirmekle okuru aldatır." (Anday 1994b: 372)

Melih Cevdet şiir üzerine yazdığı birçok deneme ve eleştiri yazısında yeni şiir-eski şiir konularını ele alır. Bunların birbirinden farkları üzerinde durur. Anday'ın yeni şiir-eski şiir şeklinde ikiye ayırdığı şiirsel gelişim eski ve yeni şiir kavramları açıklanırken şiir ve düzyazı ilişkisi, yeni şiirin temel özellikleri ile yeni şiire yöneltilen eleştiriler şeklinde bir sıralamaya gidilmiştir.

Anday ilk olarak eski dönemlerde şiirin düzyazıya yakın olduğunu söyler: " (...) bir zaman masal anlatmış, öykü de anlatmıştır, öyle yaptığı zamanlar, şiirlerin imgeleri, görüntüleri, düzyazıdaki imgeler, görüntüler gibiydi." (Anday 1978: 28). Anday, eskiden şiirin düzyazı özellikleri taşıdığını 2009'da yayımlanan *Akan Zaman Duran Zaman* adlı kitabında da ele alır. Daha somut bir biçimde şiirin hangi işlevde kullanıldığını şöyle özeteler: "Eskiden

masal anlatırdı, bilgelik ederdi, tarih, felsefe yapardı, dini dile getirirdi şiir, (...) ” (Anday 2009b:438).

Anday eski şiirin[124] güzelleştirilmiş bir düzyazı olduğunu şu sözlerle belirtir: “Eskiden şiir yazılırdı, ancak bu sözler, düzyazıdaki gibi değil, *güzelleştirilmiş* olarak ortaya çıkarılırdı. Böylece şiir güzelleştirilmiş bir düzyazı niteliğini alırdı, almıştır.” (Anday 1994b: 277). Hiç kuşkusuz şiir, çağdan çağa değişikliğe uğramıştır, değişmiştir. Şiirin, ta baştan beri aynı sanat olduğu söylenemez, diyen Anday, Homeros'un şiiri ile Eliot'un şiirinin bir kaba konamayacağını belirtir.

Anday, 1975’te yayımlanan *Sosyalist Bir Dünya* adlı kitabında yeni şiirin öyküden uzaklaşarak ortaya çıktığını belirtir: “Çağdaş şiir anlayışı, şiirden öyküyü atmak amacından doğmuştur denebilir; bu ise sözgelişi, Homeros'un, Dante'nin, Fransız klasik ozanlarının ve bir anlamda romantik ozanların şiir anlayışına karşı çıkmak demektir.” (Anday 1975b: 309). Anday sözlerini şu şekilde sürdürür: “Öyküyü, tarihi, dini, ansiklopedik bilgileri çıkarıp atınca, yeni şiir ister istemez, eski şiire bakarak kısa olacaktır.” (Anday 1975b: 309). Melih Cevdet 1978’de çıkan *Yasak* adlı kitabında şiirin düzyazısıdan uzaklaşmasını tekrar ele alır. Bu ayrışmada simgecilik akımının oynadığı role dikkat çeker. Anday, şiirin kendini anlatıdan sembolizm akımıyla kurtardığını ve göstergelere yöneldiğini söyler: “Sembolizm denilen şiir akımından sonra ortaya çıkan çağdaş şiiri bütünü ile etkisi altına alan ‘saf şiir’ anlayışı nesne-göstergelerin ardına düşmüştür, anlamın değil.” (Anday 1978: 28). Bir tür dil göstergesinin araç değil nesne, kendi başına varlık olduğunu belirten Anday, bu sözlerden sonra şiirle müziğin birbirine yaklaşmasını göstergeler üzerinden açıklar: “Müzik gibi sanatların imgeleri. Müziğin uyandırdığı işitimsel imge belleğimde bir kavramsal imgeye dönüşmez artık. Şiirin müziğe benzetilmesi de bundan dolayıdır.” (Anday 1978: 28).

---

[124] Anday’a göre, eskiler, eski şiir derken Divan edebiyatını ve edebiyatçılarını işaret ederler: “Ama eskiler de (eskiler derken divan ozanlarımızı söylemek istiyorum.) duygulanmazlar şiir yazarken.” (Anday 1961: 12).

Yeni şiir ile eski şiir arasında sözcüklerin belli bir düzende söylenmesi yönünden bir ortaklık gören Anday, imgenin işlevine "Yeni şiir, anlama değil de imgelerin çatışmasına dayalıdır daha çok. Öyle ki şiirin düzyazıdan ayrımını belirli kılmak için bu anlam öğesi üzerinde önemle durmak gerekir. (Anday 1994b: 277) sözleriyle dikkat çeker. Hem yerli hem de yabancı edebiyat araştırıcıları da modern şiirin imgesiz olamayacağında birleşirler: "Çağdaş şiirin ayrılmaz, oluşturucu parçasıdır çağrışım ve çağrışımın bulunduğu yerde de ister kurallı, ister kuralsız üretilmiş olsun imge vardır. Roger Caillois üstada göre şiir, 'bir dize ve imge sanatıdır.'" (İnce 2011: 24).

Melih Cevdet, şiirin çağımızda büyük ölçüde değiştiğini söyledikten sonra yeni şiirdeki anlamsızlığı ve onun düzyazıdan uzaklaşmasını şu şekilde açıklar: "Anlam düzyazı için söz konusudur. Şiirin anlamı yoktur mu demek istiyorum? Ah keşke onu söyleyebilsem! Şiir doğa gibidir, doğanın anlamı olmadığı gibi şiirin de anlamı yoktur." (Anday 1994b: 277).

Anday, eski şiirle yeni şiiri anlam yönünden de karşılaştırır. Eski şiirde tam bir cümlenin bulunduğunu vurgular: "Eski şiir bize anlamı tam bir tümce sunar, modern dediğimiz şiirde ise bunun her zaman uygulanmadığını görüyoruz." (Anday 1977b: 213) Anday sözlerini tamamlarken bizim eski şiiri, tümce yapısından yola çıkarak açıkladığımızı söyler: "Dahasını söyliyeyim, biz eski bir şiiri, modern beğenimizle değerlendirmeye kalktığımızda, onun bu 'tam bir tümce' olma özelliğini bozarak işe başlarız." (Anday 1977b: 213).

Anday eski şiiri "Gizli anlamlarla bezeli şiir anlayışı bayağı bir anlayıştır, saklambaç oyunu gibi bir şey... Bir iki aramadan sonra bulunuverir." (Anday 2008b: 122) sözleriyle tanımlarken kendilerinin şiir anlayışını "Yeni şiir kuşağı, işte bu bayağılığı çok iyi gördüğü için dobra dobra konuşmaya kalkmıştır." (Anday 2008b: 122) düşünceleriyle açıklar. Anday yeni şiirin tarihsel gelişimini anlatmak için Hâmit ve Cenap Şahabettin'in şiirlerine değinir. Hâmit'in Divan şiirinin mazmunlarına bağlı kalmak istemediğini, şiire gerçek duyguların, düşüncelerin de girmesini savunduğunu belirten Anday, Cenab Şahabeddin'den "Saat-i semenfam" tamlamasıyla yeni şiire örnek verdiğini belirtir. Bu tamlama üzerine

Ahmet Rasim'in "Ben saat-i semenfam terkibinin ne olduğunu anlayamazsam kim anlayacak? Cenap size şerh etmeseydi siz nasıl anlayacaktınız?" dediğini söyledikten sonra "Ahmet Rasim'in anlamadığı tamlamanın anlamı değil yeniliğidir." (Anday 2008b: 122) sözleriyle bir bakıma yeni şiirin Servet-i Fünun yıllarında sesini duyurduğunu vurgular. Mehmet Kaplan da, Melih Cevdet gibi, benzer düşüncelere dikkat çekerek Cenab Şahabettin'in yeni şiiri Fransa'dan Türkiye'ye getirdiğini söyler: "Her şevden evvel Cenab, Avrupa'dan yeni bir şiir fikri ve üslûp görüşü ile döndü. Bu fikir ve görüşü o, sembolistlerden ve kısmen parnaslardan almıştı. Bu fikre göre, *Malumat*'ta manzumeler neşretmeğe başladığı zaman, büyük gürültüler uyandırdı." (Kaplan 1995: 40). Kaplan sözlerini devamında yeni şiirin Türk edebiyatında yerleşmesinde Tevfik Fikret'in oynadığı rolü de belirtir: "Bulduğu her muvafık şeyi kabul etmekten çekinmeyen Fikret, Cenab'ın davasını az bir zamanda benimsedi ve onun aşırı taraflarını yumuşatarak devrin zihniyet ve zevkine uygun bir hale koydu." (Kaplan 1995: 40). Avrupa'daki yeni şiirin Fransız şair Charles Pierre Baudelaire'le başladığını söyleyen Abdullah Şevki, Cenab Şahabettin'den sonra Yahya Kemal ve Nazım Hikmet'in yeni Türk şiirinde rol aldıklarını söyler:

> "Geniş ölçüde bir öykünme şiiri olan modern şiirimiz, Yahya Kemal'le birlikte şiirin batıda klişeleşme ve deformasyon süreciyle ardışık bir yol izlemiştir. Batıda deforme edilen şiir bize bir süre sonra getirilmiştir. Keza, toplumcu gerçekçi şiir açısından Fütürizm, Nâzım Hikmet'le birlikte ülkemizde yeni şiirin biçemi, biçimi açısından etkili olmuştur." (Şevki 2008: 61-62).

Anday günümüz edebiyatında "Fuzuli'nin mazmunları; Hâmid'in deyişi, Cenap Şahabettin'in çeviri görütleri bugün için eskimiştir, yeni ozanın onlardan etkilenmesini bekleyemeyiz." (Anday 2008b: 122) diyerek artık yeni şiirin eskiyle ilişkisinin olmadığını vurgulamış olur. Anday günümüz şiirinde çevre ile şiir arasında kopukluğun olmadığını belirtir:

> "Okur okumaz tanıyoruz, bizim duygularımız, bizim düşüncelerimiz. Demek ozanımız bizi, çevresini söylüyor. Bu bakımdan da bugün ozanla çevresi arasında anlaşmazlık yok. Daha ileri giderek şunu da söyleyeyim, bugün bizim toplumumuzun düşünce alanında bir anlaşmazlık yok." (Anday 2008b: 123)

Melih Cevdet, yeni şiir anlayışıyla birlikte süsün ve düzyazı mantığının şiirden uzaklaştığını belirtir. Homeros'tan bu yana şiir değişmeden kalmış bir iş değildir, diyen

Anday, çağdaş şiirin düzyazıya çevrilemeyen söz olduğunu vurgular. Melih Cevdet, 1994'te çıkan *İmge Ormanları* adlı kitabında çağımızla şiir arasındaki ilişkiyi irdeler. Yaşadığımız dönemi deney çağı olarak adlandıran Anday, günümüz şiirini şöyle açıklar:

> "Düzyazı öğelerini içermeyen, anlamın anlaşılması sorununu boşlayan, güzel söylemeyi, öğretsel ve törel olanı bir yana bırakan bir şiir... İşte çağımızın damgasını taşıyan şiir budur. Öykü anlatmaz, anlatsa da öykü değildir amacı, duygular ve tutkular onda imgeleşir, başka bir deyişle, soyut sözcükler olmaktan çıkar, imgenin sağladığı bir somutluğa varır, sanki mantıktan çok içgüdünün buyruğundadır, 'özel bir çeşit bir heyecan yaratma' ardına düşmüştür, ama rastlantısal bir heyecan değildir bu." (Anday 1994a: 238)

Melih Cevdet yeni şiirle yapmaya çalıştıklarını "Biz yeni şiir derken, şiirle okuyucu arasına yığılan 'şiir ilmini' yok etmek, şiirle okuyucuyu karşı karşıya bırakmak istiyorduk." (Anday 2008b: 17) cümlersiyle açıklar. Yeni şiirin ne zaman ortaya çıktığını ve ona gösterilen tepkileri şu şekilde açıklar:

> "Yadırgama, yeni şiirin süslü düzyazı olmamasından geliyor. Rimbaud'dan, Edgar Allan Poe'dan başlayıp süregelen yeni şiirin bence iki temel niteliği vardır :
> - Bu şiir düzyazı değildir.
> - Bu şiir süslü değildir.
>
> İlk ortaya çıktığında Garip şiirini herkes anlamsız bulmuştu; Nurullah Ataç'ın şöyle yazdığını hiç unutmam, 'Bu şiirlerde yalnız anlam var.' Süse o kadar alışılmış ki, okur onu bulamayınca şiiri tanıyamıyor." (Anday 2001: 334).

Anday yeni şiire karşı yapılan eleştirilere 2008'de çıkan *Bakır Çağı* adlı yapıtında ayrıntılı olarak yanıt verir. İlk olarak yeni şiirlere karşı çıkanların "(...) bu satırlar yan yana değil de alt alta?" şeklinde eleştiri getirdiklerini belirtir. Çünkü yeni şiirlerde nesir cümlesini gördüklerini sandıklarını belirten Anday, aşağıda özetlenerek verilen açıklamayı yapar:

> "Halbuki bu yeni şiirlerin mısralarını yan yana getirirsek ortaya gene yazı kurallarına uymayan bir dizi söz çıkacak. İşte bir örnek:
>
> Günaydın tavuklar, horozlar
> Artık memnunum yaşamaktan
> Sabah erkenden kalktığım zaman
> Siz varsınız
> Gündüz işim var, arkadaşlarım
> Gece yıldızlar var, karım var
> Günaydın tavuklar, horozlar
>
> Şimdi bir de bu şiirin mısralarını yan yana getirip okuyalım. Burada Naili'nin, yazı diline çevirdiğimiz şiirinden başka bir durumla karşılaşıyoruz. Bu sözlerin manası bize

> öteki kadar garip gelmiyor. Daha yakın, daha tanıdık. Şiir yazmak için değil de konuşmak, anlaşmak, dertleşmek için her gün kullandığımız sözlere benzer bazı cümleler görüyoruz. Ama biz konuşurken cümlelerimizin mantıki bir sırası vardır. İşte o sıra burada yok. Şair tavuklardan, horozlardan, yaşamaktan, işinden gücünden bir ağızda bahsediveriyor. Hayır, konuşurken yahut yazı dilinde bu şeyler böyle birbiri ardı sıra gelemez. Bu hiç nesre benzemiyor. Bu şiir, iki satırlık bir yazıyı parçalayarak yedi satır haline getirmek suretiyle meydana çıkarılmış değildir. Demek ki şiir cümlesinin nesir cümlesinden farklı bir yapıda olduğu hakikati, eski şairlerimiz için de yeni şairlerimiz için de doğru çıkıyor. Bu da çok tabii bir şeydir. Çünkü kelimeleri yan yana getirmeyi bilmeyen, şiirin yapısından habersiz bir kimsenin zaten şairim diye ortaya çıkmasına, tartışma konusu olmasına imkân yoktur." (Anday 2008b: 15-16).

Şiirde zamanımızın adamını bulmanın gerekliliğine inanan Anday, yeni şiirde, yeni insanı ve düşünceleri görmek ister: "Yoksa vezinsiz, kafiyesiz şekillerle de pekâlâ eski teraneler tekrarlanabilir. Düşüncesi yeni olmayan şeklin ne manası var?" (Anday 2008b: 17). Yeni şiirle ilgili yaşanan durumlara değinmeyi sürdüren Anday, şiir algısı konusunda yaşanan çelişkileri aşağıdaki gibi özetler:

> "Şiirde 'şekil' yanını tutanlar, haklı olarak, yeni şiir diye ortaya çıkıp da sadece manalı sözler sıralayanları yeriyorlar. Bunun gibi bir de manasız şekiller kurmak hevesi var. Bu heves genelleşecek eski dediğimiz şiirle arasında hiçbir fark kalmayacak. Şair, zamanımızın okumuşlarını şaşırtıp sevindirmek, onlara manasız ama taze şekiller sunmak ödeviyle kendine yeni bir fildişi kule yapmaya koyulacak. Bu takdirde yeni şiir davasının üstü örtülecek demektir. Halbuki zamanımızın şairi, deri değiştiren yılanlar gibi, fildişi kulesinden çıkıp insanlar arasına karışıyor, onlara kendi dillerince, kendi acılarından, umutlarından söz açmak istiyordu. Şaşırıyorlar, karşılarında bu manalı şekilleri bulunca 'Bu ne manasızlık? Böyle şiir olur mu?' diye bağırıyorlardı." (Anday 2008b: 17).

Şiirde çok yaygın tartışmalardan biri de *ısmarla şiir*in yazılıp yazılmayacağı konusudur. Kimi şairlerin olabileceğini savunduğu bu durum kimi şairlerce karşı çıkılmaktadır. Bu konuya olumlu yaklaşan Anday, ısmarlama şiirin yazılabileceğini düşünür. Büyük Fransız ozanı ve düşünürü olarak kabul ettiği Paul Valery'nin bir konuşmasında, "Ah bana bir şiir ısmarlasalar," dediğini belirten Anday, konunun zaten olduğunu, ozanın biçiminin farkı yaratacağını vurgular: "Konular hep bellidir, özgünlük ozanın o konuyu ele alışında ortaya çıkar." (Anday 1994b: 276).

Türk ulusu olarak şiiri düzyazıdan daha çok sevdiğimizi söyleyen Anday, Doğu toplumlarında bu durumun yaygın olduğunu; "Bizim toplumumuz, bütün Doğu toplumları gibi, şiire önem vermiş, düzeyite bağlanmamıştır." (Anday 2008b: 139) diyerek ortaya

koyar. Şiire düşkünlük anlayışı nedeniyle düzyazıları şiirleştirme alışkanlığının da bulunduğunu belirtir: "Şiir söylemek... Şiir yazılmak, söylenir. Demek sözün amacı şiirdir. 'Bu şiirin kaili kim?' derler. Belki de bu yüzden olacak, düzeyiti şiirleştirmek özeni var bizde." (Anday 2008b: 139). Kesin, açık, gerektiği kadar yazmayı sevmiyoruz, şairleşiyoruz yazarken diyen Anday, yazımızı ne yapsak da süslesek diye düşündüğümüzü söyledikten sonra günümüzde artık şiir algısının değiştiğini vurgular: "Oysa bu çeşit kaygıların artık şiirde yeri yok. Ozan, yazısını bütün gereksiz sözlerden arımaya bakıyor. Oysa bize bir düşünceyi anlatmak değil, duyurmak ister." (Anday 2008b: 139).

Anday önceki dönemlerle günümüz Türk şiirini karşılaştırır. Yazısının girişinde eskiden şairliğin ne olduğunu ve şiire bakışı şu şekilde özetler: " (...) yalnız öğrenciler, yeni yetişenler değil, bütün okur yazarlar şiire özenirlermiş: padişahından tutun kalem efendisine dek herkes az buçuk ozanmış." (Anday 2008b: 164). Anday, eski şiirdeki kuralcılığa ve bilgi sınavı zorunluluğuna dikkat çeker, sözlerini şöyle tamamlar: "Eski şiirimizin kuralları vardı, okuryazarlar bilmek zorundaydılar o kuralları. Çünkü şiir aydın olmanın bir ölçüsü, bir bilgi sınavıydı eskiden, ancak belli bir öğretimden geçen kişinin başarabileceği bir işti. (Anday 2008a: 164). Eski şiirden sonra bugünkü şiirimizinse öğretimi yok, diyerek yeni şiire geçen Anday, günümüzde artık şiirin ozanlara bırakıldığını vurgular:

> "Aydın olarak tanınmanın ölçüleri başka. Yurt yönetiminde görevli olanlar şiir yazmıyorlar artık. Bir bakıma -daha da iyi böyle olması. Eskisi gibi, ölçüyü, uyağı öğrenen 'Ben de şiir yazarım,' diye kalkmıyor, ozana bırakıyor bu işi. (Anday 2008b: 164).

Ülkemizde şiir meraklılarının büyükçe sayılara ulaşmış olduğunun söylenebileceğini belirten Anday, bu artışı köklü bir geçmişe bağlayanlar olduğunu; fakat kendisinin bu görüşte olmadığı Divan şiirinin unutulmuşluyla gösterir: "Kimileri bunu şiir sanatının bizde köklü bir geçmişi olduğu nedenine bağlar; ama ben hiç de o düşünceden yana değilimdir. Divan şiiri unutulmuştur, bilinmez, bilinse de onunla yeni şiirimiz arasında kurulacak ilişki konusu çok tartışma götürür." (Anday 1994a: 97).

Anday, 1975'te çıkan *Sosyalist Bir Dünya* adlı kitabında şiirin Türkiye'de, meraklılarının bulunmasına karşın, en son sıralarda yer alan şansız bir uğraş olduğunu belirtir: "Kimi

talihsiz uğraşlar vardır ki, listenin her zaman sonlarında yer alır. Sözgelişi 'şiir sanatı' bunlardan biridir bence." (Anday 1975b: 97).

Anday şiiri irdelerken mensur şiirden de söz eder. Onun ölçülü, uyaklı şiirden farkını bildirir. Mensur şiirin Batı dillerindeki adını verir, düzyazı gibi yazıldığını vurgular: "Bizde eskiden *mensur şiir* denilen tür, ölçüsüz olarak düzyazı gibi yazılırdı ki Batı edebiyatından alınmadır. Batıda buna *ıpoéme en prose* denir." (Anday 1994b: 372).

Şiirde *yapı* da bir ozan olarak Anday'ın kafasını meşgul eden sorunlardan biridir. Yazılarında yapının önemini vurgulayan Anday, Nurullah Ataç'ın yapı derken neyi işaret ettiğini açıklar. Anday, içerikle yapıyı birlikte ele alır. Her metin gibi şiirlerin de yapısı söz konusudur. Şiirde yapı, "ses ve anlam kaynaşmasından oluşan birimlerin bir tema etrafında birleşmesiyle oluşur." (Aktaş 2009: 30). Şiirde yapının oluşumunda dönemin egemen akımlarının da etkisi söz konusu olur.

Anday, eleştiri ve denemelerinde yapı konusuna en çok 2009'da çıkan *Bakır Çağı* adlı kitabında yer alan "Şiirin Anlamı" başlıklı yazısında değinmiştir. "İnşa" sözcüğü de yapı anlamına gelmesine karşın eskilerin onu düzyazı için kullandıklarını belirten Anday, şiirdeki yapıyı görmenin kolay olmadığını belirtir. Melih Cevdet şiirde yapıdan ne anlaşılması gerektiğini ele alır. Her dönemde yapıdan aynı şeylerin düşünülmesinin yanlış olduğunu vurgular. Şiirden anlamayanların o şiirde yapısız demelerini eleştirip yapı için düşüncelerini şöyle açıklar:

> " (...) bütün şiirler için, her çağda ortak ve uyulması gerekli bir kurallar toplamı anlaşılmayacağı için, kendi çağımızın ya da kişiliğimizin beğenisine uygun belli bir yapı düzenini, bütün şiirler için aramak ve istemek, bulamayınca da onları yapısızlıkla suçlamak yanlış olur. Hele eskiler, ölçü ile uyaktan başka yapı gereci bilmeyenler, çağdaş şiirleri baştan başa düzensiz, bizim konumuz olan sözcükle söylemek gerekirse 'yapısız' buluyorlar, 'Bunun başı sonunu tutmuyor!' diyerek yeni şiirleri alaya alıyorlar." (Anday 2009a: 94).

Görülüyor ki, Anday şiirin yapısını onun biçiminde arayanlara katılmıyor. Şu sözlerle şiirin yapısını ölçü ve uyakta görmek isteyenlere karşı çıkar: "Gerçi ölçü ile uyak da şiiri bir yapıya sokar, daha doğrusu, onu bir yapısı varmış gibi gösterir; ama şiirin yapısını ölçüden,

uyaktan başka yerde aramak gereklidir,..." (Anday 2009a: 94). Anday açıklamasını şöyle sürdürür: "(…) çünkü ölçü de, uyak da bizi aldatabilir, yapısız olan bir şiiri bize yapılı gibi gösterebilir, böylece de gerçekte anlamadığımız bir şiiri sanki anlamışız sanısına kapılırız. Çünkü bir şiiri anlamak, onun yapısını görmek, anlamak demektir." (a,g,e, 94). Anday sözlerinin devamında şiirdeki yapı-anlam ilişkisini şu şekilde açıklar:

> "Bu bakımdan şiirin anlamı da, gerçekte şiirin yapısından başka bir şey sayılmamalıdır. Bir ev, bir fabrika, bir tiyatro yapısı karşısında 'Ben bunun anlamını kavrayamadım,' demek, biçimini anlayamadım demektir. Bunun gibi, şiirin biçimi, yapısı da onun anlamını, gerçek anlamını belirtir, ortaya koyar." (Anday 2009a: 94).

Anday ülkemizde anlamın ve biçimin bağımsız alınması nedeniyle şiir tartışmalarının çoğunlukla verimsiz olduğunu, karanlıkta kaldığını vurgular. Biçim ve anlamı ayrı düşünmenin olumsuzluklarını hem okur hem de ozan açısından şöyle değerlendirmektir:

> "Şiirin yapısından anlamayan, anlamadığı için de gerçek şiir güzelliğine varamayan okur, nasıl şiirdeki sözcüklerle gizli kapaklı ya da üstü örtülü bir söz söylendiğini düşünüyor, kendisini o gizli kapaklı ya da üstü örtülü olan anlamı oraya çıkarmakla görevli sayıyor ve bunu başaramayınca elindeki şiiri anlamsızlıkla adlandırıyorsa, tıpkı bunun gibi, şiirin anlamıyla birlikte doğduğunu bilmeyen ozan da, 'Şiire ayrıca bir anlam kondurmak gerekli midir, değil midir?' biçiminde ortaya attığı bir soruyu, 'Hiç de değildir,' diye yanıtlayarak anlamsız olabilmek için elinden geleni yapmaya çalışıyor. Gerçekte bu iki anlayış, o çeşit okurla bu çeşit ozanın anlayışları, karşıt değildir; olsa olsa bunların ikisi de şiire karşıttır." (Anday 2009a: 94-95).

Anday'ın yukarıda belirttiği yapı ve anlamın birlikteliğinin önemine Şerif Aktaş da dikkati çeker. Şiirlerin biçim ve içerik şeklinde ikiye ayrılması doğru bir bakış açısı değildir: "Metinler içerik ve biçim olarak ayrılmamalıdır; çünkü şiirdeki içerik o biçimle ifadesini bulmuştur. Bütün metinler gibi her şiir de kendi yapısıyla vardır." (Aktaş 2009: 30). Bu konuya yakından eğilen Melih Cevdet Anday, şiirde biçim ve içerik ayrımına "şiirin biçim ve içerik olarak ikiye bölünmesi anlayışı, bana hep yabancı kalmıştır." (Anday 1992b: 46) diyerek karşı çıkar. Böyle bir bakış açısının ortaya çıkaracağı sonucu açıklar. Şiirin bir bakıma düzyazıdan farkının burada yatığını vurgular:

> " (...) Çünkü bu anlayış, güzel duyguları, soylu düşünceleri iyi bir biçime sokmanın şiir demek olduğu sanısını içerir. Şiirde böyle bir ikilik yoktur, demek şiir sanatı bu iki öğeyi birleştirme becerisi değildir. Düzyazının işidir bu. İyi yazılmış düzyazı, içerdiği düşünceyi dikkatsizce yazılmış bir düzyazıya göre elbette daha iyi iletir ve... kendisi aradan çekilir. Ama yapısı gözümüzün önünden kaldırılmış bir şiir, hiçbir güzel duygu ve soylu düşünce bırakmaz ortada, tümden çeker gider. Şiir kendisidir, o kadar. Bir

> şiiri ‘anlatma’yı hiçbir zaman başaramayışımızın nedeni budur. Daha da açarsak, her şiir, şiir üstüne eleştirel bir görüştür.” (Anday 1992b: 46).

Melih Cevdet’in yazılarında genellikle göndermelerde bulunduğu, alıntılar yaptığı eleştirmelerden biri Nurullah Ataç’tır. Edebiyat üzerine yazdığı eleştirel yazılarıyla yaşadığı dönemde popüler biri olan Ataç’ın yapıyla ilgili görüşlerini irdeleyen Anday, onun yazılarında yapı kavramıyla neyi amaçladığını şu şekilde açıklar:

> “Ataç, şiir üstüne yazar ya da konuşurken, sık sık, ‘yapı’ sözcüğünü kullanırdı; sözgelişi, ‘Ozan, sözcüklerle bir yapı kurar,’ derdi. Burada ‘yapı’ sözcüğüyle anlatılmak istenen, ilk bakışta ve hele şiir sorunlarına yabancı olanlarca sanılacağı gibi, şiiri eskilerin deyişiyle bir ‘abide’ saymak, böylece de onu göklere yükselen ölümsüz bir kalıt olarak övmek değildir. Başka türlü söylemek gerekirse, ‘şiirin yapısı’ sözünde bir mecaz yoktur; buradaki benzetme, düpedüz taştan, tuğladan, demirden yapılan yapılarla, sözcüklerden kurulan şiir arasındaki öz birliğini göstermek amacını gütmektedir.” (Anday 2009a: 93)

Melih Cevdet, her şiirin dengeli bir temelinin olduğunu, özdeş öğelerden ve düzenli bir yapıdan meydana geldiğini belirtir; fakat bu yapının her şiirde kolayca bütün ayrıntılarıyla gösterilemeyeceğini de sözlerine ekler.

Anday’ın şiirin yapısıyla iligili olarak üzerinde durduğu konulardan biri de şiirde durağan bir yapının olmamasıdır. Dönemler değiştikçe zihniyet de değiştiği için şiirin yapısı da değişir. Hakim zihniyet ve dönemin kültür anlayışı şiirdeki düzen anlamına gelen yapıyı da belirler. Bu konuda Şerif Aktaş şunları söyler: “Sözü edilen düzeni, dönemin sanat zevki ve anlayışı belirler. Dönemin sanat ve zevk anlayışının da, şüphesiz, mensup olunan, yaşanılan medeniyet ve kültür dairesiyle yakından ilişkisi vardır.” (Aktaş 2009: 30). Bu duruma dikkat çeken Anday, şiirin yapısıyla ilgili alıştıklarını göremeyenlerin günümüz şiirini yapısızlıkla suçlamalarına karşı çıkar:

> “ (...) bütün şiirler için, her çağda ortak ve uyulması gerekli bir kurallar toplamı anlaşılamayacağı için, kendi çağımızın ya da kişiliğimizin beğenisine uygun belli bir yapı düzenini, bütün şiirler için aramak ve istemek, bulamayınca da onları yapısızlıkla suçlamak yanlış olur. Hele eskiler, ölçü ile uyaktan başka yapı gereci bilmeyenler; çağdaş şiirleri baştan başa düzensiz, bizim konumuz olan sözcükle söyelmek gerekirse ‘yapısız’ buluyorlar, ‘Bunun başı sonunu tutmuyor!’ diyerek yeni şiirleri alaya alıyorlar.” (Anday 1975b: 317)

Şiirde yapı üzerinde birçok eleştiri ve deneme yazan Anday, bir ozan olarak şiirdeki

bütünlüğü savunmuştur. Değişen dünyaya bakış anlayışı aynı zaman da kendi şiir anlayışını da yaratmıştır; fakat şiiri şiir yapan özellikler varlığını hep sürdürmüştür Melih Cevdet'e göre.

Şiirde *gelenek* de Anday'ın yazılarında ele alınan konulardan biridir. Geleneğin tanımı, günümüz şiirinde olup olmayacağı gibi unsurlar Anday'da bir sorun olarak yakından konu edinilir. Anday, 1992'de çıkan *Yiten Söz* adlı yapıtında geleneği şu şekilde tanımlar: "Sanatta gelenek deyince, belli bir anlayışın sürüp gitmesi değil; bir sanatın çeşitli yaklaşımlar içinde olmak üzere, bir gerekseme niteliği kazanması anlaşılır." (Anday 1992a: 186).

Yeni şiiri savunan bir ozan olarak Anday, sanatta gelenekten yararlanılabiceğini belirtir. Batı'dan sadece yenilik kavramının alınıp gelenekçiliğin alınmamasına şaşıran Anday, "gelenekçilik"in Batı'da korkunç bir anlama gelmediğini belirtir. Anday, Türkiye'de gelenekçik'in doğru anlaşılmadığını söyledikten sonra T.S. Eliot üzerinden sözlerinde şöyle devam eder:

> "T.S. Eliot, yenilik diye bir şey olamayacağını, bunun yaşama aykırı sayılması gerektiğini söylüyor. (...) Unutmayalım ki, yeniliğin yaşama aykırı olduğunu söyleyen bu ozan, bugün dünyanın en güçlü yeni ozanlarından biri sayılıyor. Demek ki, 'Gerçek orijinallik ancak gelişim demektir,' diyen bu ozan, yeni olmaya kalkmadan da yeni olabiliyor. Çünkü onca, gerçek bir gelişimin sonu yoktur, ondan kaçınılamaz, yaşam var oldukça gelişim de var olacaktır, bu yüzden de ozan hiçbir zaman orijinal olamıyacaktır." (Anday 2009a: 245)

Özdemir İnce, T.S. Eliot'ın gelenekten neyi kastettiğini yakından irdeler.[125] Özdemir İnce,

---

[125] "Geleneğe sahip olmak için önce 'tarih şuuru' geliştirmeye ihtiyaç vardır. Tarih şuuru ise, yirmi beşinden sonra da şiir yazmaya devam etmek kararında olan herkes için kaçınılmaz bir şeydir. Tarih şuuru, sadece 'geçmişin' geçmişliğini bilmek değil, fakat onun 'hal'de de var olduğunu anlamak demektir. 'Tarih şuuru' olan bir şair, yalnız kendi zamanının şuurunu ifade etmekle kalmaz. ... 'Geçmiş'in 'hal' içinde varlığını hissetmek kadar ebediyeti, sınırsızı, sınırlı olanda, yani bugünde bulmak, bu beraberliği hissedebilmek bir yazarı gelenekçi yapar. Aynı zamanda bir yazarın içinde yaşadığı zaman ve mekânın, yani çağdaşlığının kesin bir şekilde şuurunda olmasını sağlayan şey de budur." Demek ki, T.S. Eliot'a göre, su doldurmak için testiyle köy çeşmesine gider gibi, birkaç yüzyıllık geriye dönüş yapılmıyor gelenekle buluşmak için, geleneğin öğelerini bulmak için arkeolojik kazılar yapılmıyor. Gereken şu: Eşzamanlı olarak birlikte yaşadığımız geleneği duyumsamak. Ben şuna da inanıyorum: Şair dilerse, birkaç yüzyıllık geçmiş yolculuğu yaparak kendisine bir ruhsal akraba da bulabilir. Ama bu, şairin hiçbir meslektaşına önerememeyeceği bir kumardır: Sonuçta ne çıkarsa bahtına. T.S. Eliot, organik bir bütün olarak da tanımladığı geleneği bir değişmezlik içinde görmüyor: "Yeni bir eser yaratıldığı zaman, eski eserlerin oluşturduğu organik bütün, aynı anda yeni bir düzenlemeye tâbi olur." Demek ki yönlendiren yalnızca gelenek değil, gelenek de yeni bir yapıta göre hizaya, istikamete bakıyor. Acaba T.S. Eliot ne demek istiyor?

Eliot'ın söylemek istediğinin gelenekte sadece geçmişe körü körüne bağlılığın olmadığını yeni bir yapıt çıktığında geçmişin bu yapıta göre yeniden yorumlandığını da vurgular.

Türk edebiyatında geleneğin ortaya çıkışını "Şiirimizi, yazınımızı, genellikle düşünümüzü bir geleneğe bağlama gereksemesi, Tanzimat'ın doğurduğu 'geçmişten kopukluğa' bir tepki olarak ortaya çıkmıştır." (Anday 2009b: 220) sözleriyle açıklayan Anday, geleneğe gidenlerin Tanzimat ve Servet-i Fünun ozanlarının getirdikleri yeniliklere karşı çıktıklarını belirttikten sonra geleneğin eskiye üstün körü bir şekilde bağlanmak olmadığını ilk anlayanın Yahya Kemal olduğunu şu şeklinde açıklar: " (...) eskiyi olduğu gibi sürdürmek anlamına gelmediğini ilk anlayan Yahya Kemal'dir." (Anday 2009b: 220). Yahya Kemal'in bu düzeye çıkmasının Fransız şiirini yakından tanımasıyla olduğunu belirten Anday, Ahmet Hamdi Tanpınar'daki Osmanlı kültürüne yönelik olan ve daha gerilere gitmeyen gelenek düşkünlüğünün Yahya Kemal'den geldiğini vurgular. (Anday 2009b: 220). Tanzimat ve Servet-i Fünun şiiri, yalnızca Divan şiirindeki sesi unutmakla kalmamış, halk şiirimize de tümden yabancı düşmüştür, diyen Melih Cevdet Anday; Yahya Kemal Beyatlı ile Ahmet Hamdi Tanpınar'dan farklı olarak Ahmet Kutsi Tecer'in gelenek olarak halk şiirini örnek aldığını vurgular: "Ahmet Kutsi Tecer'in anlayışına göre, gelenek halk şiirinden kaynaklanmalıydı.(...) Ahmet Kutsi Tecer daha sonra modern şiirimizi halk şiiri geleneği üzerine oturtmak için çaba harcamaya adadı kendini." (Anday 2009b: 221).

Anday'ın üzerinde durduğu konulardan biri olan şiirin anlamı da, Türk yazınında sürekli bir tartışma nedeni olmuştur. Ahmet Haşim ve Yahya Kemal şiirde anlama karşı çıkarak özşiir dedikleri ahengin öne çıktığı şiirleri savunmuşlardır.

Sanatsal bir eylem olan şiir, tıpkı diğer sanatlar gibi bütünüyle bitince anlamlı duruma gelir. Bu konuya dikkat çeken Anday, şiirin bir konu olmadığını, şiirde anlamın önceden bulunmadığını şiir yazılırken ortaya çıktığını belirtir: " (...) şiir konu değildir ki! Konudan

---

Yeni bir yapıt ulusal antolojide yeni bir düzenlemeyi zorunlu kılar mı diyor; yoksa, yeni bir kural geleneğin kurallarını değiştirebilir, demek mi istiyor? Bu, yoruma ve gelenekten neyi anladığımıza bağlı. Biz şimdilik tartışmayı bu noktada bırakıp gelenek kavramının genel tanımıyla, tanımlarıyla ilgilenelim." (İnce 2002: 130).

sonra başlar şiir. Daha doğrusu bize konuyu unutturur. Şiirde anlam, şiir öncesi bir uslamlama sürecinden gelmez, şiirin içine oturmaz. Şiir kurulurken onun anlamı da kurulur." (Anday 1994b: 32). Anday'a göre, şair tek bir anlam peşinde de koşmaz: "Şiire bir tek anlam yüklemek doğru değildir, hatta şiirin anlamı, ozanın vermek istediği anlam da değildir." (Anday 1978: 33). Şiirde anlamın öncül kaygı olmadığını belirten Anday, yazısının devamında müzikle benzerlik kurarak konuyu geliştirir. Eski alışkanlıkları olanların bu tutumlarını değiştirmelerinin gerekliliğini vurgular:

> "Hiç birimiz müzik dinlerken 'Ne demek istiyor?' diye sormuyoruz. Hani alaturka kemancılar içinde eskiden kemana 'Fatmanım' dedirttiren ustalar vardı, ona alışmış olanlar şimdi 'Fatmanım' sözünü duyamadıkları keman sesine 'anlamsız' derlerse haklı olurlar mı? Müzik nasıl 'söz' değil, 'ses' ise, şiir de 'anlam' değil, 'sözcük'tür..." (Anday 1978: 33)

Şiirde anlamsızlığın savunucusu olanların, kendi savlarına tanık olarak birtakım Batılı ozanların adlarını verdiklerini belirten Anday, E.E. Cummings'nin gösterdikleri örneklerden biri olduğunu söyler. E.E. Cummings'ten metin çözümlemesi[126] yapan Anday, bizde şiirinde anlamsızlığı savunanlara, çözümlediği bu metin üzerinden şu sözlerle yanıt verir:

> "Anlamsız şiir yandaşlarının kendilerine tanık olarak gösterdikleri E.E. Cummings hiç de onlar gibi yazmıyor ve ayrıca onlarda Cummings'e hiç öykünmüyorlar. Öykünseler, sanırım, şiirimiz ille anlamsız olsun diye diretmeyi gereksiz bulup şiirin yapısı üzerinde daha çok uğraşmaya önem verirlerdi. Çünkü bu denli düzenli bir yapı anlamsız olamaz artık. Tersi de doğrudur: Yapı-biçim kaygısı taşımayan bir şiir, anlamlı da olsa, bize bir şey söylemez, onun şiirce bir sözü yok demektir." (Anday 2009a 96-99)

Anday, şiirde anlama en kapsamlı olarak *Yasak* adlı kitabında yer alan "Anlamın Anlamı" başlıklı yazısında değinir. Bu yazıda Anday, Cevdet Kudret'in *Bir Bakıma*[127] adını taşıyan kitabından yola çıkar. Cevdet Kudret'in açık şiir-kapalı şiir konusuna açıklık getirdiğini söyleyen Anday; Valery[128], Ahmet Haşim[129], Yahya Kemal[130], Oktay Rifat[131]'ın şiirin

---

[126] bkz. Anday 2009a, 96-99.
[127] Cevdet Kudret, *Bir Bakıma,* İstanbul: İnkilap ve Aka, 1976

[128] "Şiirlerime ne anlam verilirse anlamları odur. Benim onlardan çıkardığım anlam bana göredir, kimsenin onlara başka anlamlar vermesine engel olmaz. Her şiirin, şairin belirli bir düşüncesine uygun, yahut bu düşüncenin tıpkısı, asıl, tek bir anlamı olduğunu söylemek, şiirin yapısına aykırı, şiiri öldürebilecek bir yanılmadır... Şiirin amacı, hiç bir zaman belirli bir şey anlatmak değildir... Şiirin anlamı, şairin içinden geçen anlaşılabilir, olabilir olayları okura aktarmak değildir." (Anday 1978: 25).

anlamıyla ilgili görüşlerinden alıntılar yapar. Sonra bu edebiyatçıların yaptığı tanımların artık şiir için geçersiz duruma geldiğini şu gerekçelerle belirtir:

> "Tümü de doğru, güzel yerinde sözler. Ancak bunlar bir şiirseveri gene de doyurmayabilir. Çünkü şiirsever bir okurdur, okumak ise 'sözcük' denilen göstergelerle düşünmek demektir. Bir sözcüğün nasıl olup da bir nesne durumuna geleceği kolayca anlaşılamaz. Ayrıca şiir sanatı, oldum bittim, burada açıklaması yapılan şiir olmaktan çıkmıştır." (Anday 1978: 27).

Anday'a göre, şiirde bir şey anlatılmaz; ancak yeniden okunur: "Şiir üstüne yazdığım yazılarda bir şiirin anlatılamayacağı konusunu sık sık açarım; bir şiir, anıldığında ancak yeniden okunur, başka yolu yoktur bunun." (Anday 1999: 205).

Anlamla ilgili kimi görüşlerinin tartışma yarattığını belirten Anday, genel olarak şiirde anlam konusunun sorunlu bir alan olduğunu belirtir. Bir şiir okuyanların gördüğü öğrenime, yaşadığı çevreye ya da dünyaya bakışlarına göre değişik anlamalara gelebilir. Anday felsefi metinlerde anlamın sorun olmamasına karşın şiirde ise herkesin kendi anlayışını- kendi beğenisini- yeterli saydığını vurgular: "Hele okumuş, aydın bir kişi ise, şiir için özel bir ilgi gereğini yersiz bulur. 'Ben anlamıyorsam, kimin için yazılıyor bu şiirler?' diye sorar." (Anday 1978:30).

Anday şiirde anlam konusuna kendi şiir kitabını örnek vererek de değinir. *Kolları Bağlı Odysseus* adlı kitabının ilk önce kapalı bulunduğunu söyleyen Anday, böyle düşünenlerin okurun kolay şiire alıştırıldığını göz ardı ettiklerini şu sözlerle açıklar:

---

[129] "Bir şiirin anların başka bir anlam olmağa elverişli oldukça her okuyan ona kendi hayatının da anlamını verir ve böylelikle şiir herkesin istediği yolda anlayacağı ve bundan ötürü de sonsuz duyarlıkları içine alabilecek bir genişliği olandır." (Anday 1978: 25).

[130] "Şiir duygusunu lisan haline getirinceye kadar yoğurmak, onu çok toplu bir madde haline sokmak, o kadar ki, mısra güya hissin ta kendisi imiş gibi okurasamimi bir vehim vermek... İşte bunu özlüyorum." (Anday 1978: 25).

[131] "Bir sözün gözümüzün önüne gelen görüntüsü, olabilecek bir şeyse o söze anlamlı, olmayacak bir şeyse anlamsız deriz. Ahmet düştü sözünün bir anlamı yardır, çünkü Ahmet düşebilir. Lâmbanın saçları ıslak sözünün bir anlamı yoktur, bu yüzden görüntü sanatı olan şiirin sadece olabilecek görüntülere bağlanması istenemeyeceğinden, anlamla da bağlı kalması istenemez." (Anday 1978: 26).

> "1963'te yayımladığım *Kolları Bağlı Odysseus* eleştirmenlerimizce 'kapalı, anlamını kolay iletmeyen' bir şiir olarak yorumlandı. Demek o zaman okurun kolay şiire alıştırılmış olduğunu kimse hesaba kalmadı. *Kolları Bağlı Odysseus* bugün artık hiç yadırganmıyor." (Anday 1999: 87).

Şiirde anlamdan vaz geçilmeyeceğini belirten Anday, Paul Valery'nin şiir üstüne yazılmış denemelerini içeren bir kitabında geçen "İdee düzyazıya oturur, onu kaplar, şiiri ise yönlendirir sadece, ona dokunmaz (...) " sözünün kendisini çok düşündürdüğünü söyler. Anday'a göre kimi şairler anlamdan kaçmak için şunları yapmışlardır:

> " (...) düzyazıya düşme korkusu ile şiirin anlamını tümden yadsıyanlar da vardır; 'Şiir sestir, müziktir, uyumdur' diye çırpınır dururlar; şiir elbette sestir, uyumdur, (değişik bir anlamda) müziktir. Ama hangi sanatta aranmaz, uyum, düzen, müzik!" (Anday 1994a: 12).

Sanatlar içerisinde anlaşılmayan sanat yoktur; fakat kimi yapıtlar kolay anlaşılırken kimileri ise güç anlaşılır. Anday da bu konuya değinerek anlaşılmayan şiirin, ozanın bugüne kadar bulunmadığını söyler: "En kapalı, en içinden çıkılmaz diye gösterilmiş olan şiirler bile, günün birinde, hiyeroglif yazısının çözüldüğü gibi çözülmüş, anlaşılır duruma getirilmiş, giderek okullarda öğretmenler eliyle öğretilir olmuştur." (Anday 1974: 178). Anday, şiirde anlamı irdelerken ilgi görmemek ile anlaşılmamanın farklı şeyler olduğunu belirtir: "Ancak, anlaşılmamakla ilgi görmemek başka başka şeylerdir." (Anday 1974: 178)." Anday şiirin anlamıyla ilgili değerlendirmelerinde iki çevreyi olumusuz şekilde eleştirir. Bunlardan birincisini şiirin yapısından anlamayan, anlamadığı için de gerçek şiirin güzelliğine varamayan okur oluştururken ikincisini ise, şiirin anlamı ile birlikte doğduğunu bilmeyen ozan oluşturmaktadır. Anday sözlerini, "Gerçekte bu iki anlayış, o çeşit okurla bu çeşit ozanın anlayışları, karşıt değildir; olsa olsa bunların ikisi de şiire karşıttır." (Anday 1975b: 318) sözleriyle tamamlayarak bu kesimlerin şiiri bilmediklerini de vurgulamış olur. Anday çağımızda şiirin anlamsızlığa gitmediğini daha varsıl anlamlara yöneldiğini belirtir: "Şiirde anlamdan, anlamsızlığa geçmek değildir olup biten, eski anlamlardan yeni anlamlara, daha zengin anlamlara geçmektir." (Anday 1978: 29).

Türk edebiyatında Ahmet Haşim'le başlayan şiirde anlam konusu II. Yeni şiiriyle sürmüştür. Bilindiği gibi Ahmet Haşim, 1921'de çıkan *Piyale* adlı kitabında yer alan "Şairin manalı olmaktan evvel daha nice endişeleri vardır ki, onlara nisbetle mana ve

mevzu şiirin ancak ehl olmayana göre kurulmuş çarkı cephe ve cidarını teşkil eder."[132] Ahmet Haşim bu sözleriyle şiirde anlamın geri planda kaldığını vurgulamıştır.

Kapalı bir şiirin varlığını kabul etmeyen Melih Cevdet, şiirin anlamını ele aldığı yazılarında, kapalı şiir kavramına "hermetik şiir" üzerinden değinir, Rene Char'ın şiir sanatını irdeler. Kapalı şiiri "(...) kendini anlatan şiir benim için kapalı bir şiirdir; çünkü gösterişten oluşur, bunun için de yalancıdır. Biz ise ancak saf olanı anlayabiliriz." (Anday 1999: 172) sözleriyle tanımlayan Anday, şiiri anlamak için dışarı değil cama baklamalı ve sözcüklere odaklanılmalıdır düşüncesini savunur: "Şiiri anlamak, pencereden dışarıyı görmek için değil, camı görmek için bakmaya benzer, yoksa dışarıyı görmek camı yok eder. Şiire varabilmek için anlamaya boş verip dile bakmak gerekir." (Anday 1999: 172). Rene Char'ın[133] şiirini ele alan Anday, onun şiirlerinin "genellikle hermetique, diyesim 'kapalı' bulunur..." (Anday 1999: 172) dedikten sonra Rene Char'ın şiiri için Andre Rousselot'un: "En az sözcükle her şeyi söylemek isteyen, aynı anda hem öfke, hem giz, hem başkaldırı, hem sevgi olan bir şiirdir." biçiminde açıklama yaptığını söyleyen Anday, Türk yazınında hiçbir zaman görülmemiştir dediği kapalı şiirin; düzyazıya çevrilmediğini, bu şiirlerde sözcüklerin kendi başına var olduğunu belirtir. Hermetik Şiir adını da kullandığı kapalı şiirin açıklamasını şöyle yapar:

> "Kapalı şiir denen şiire karşı kimilerince gösterilen ilgisizliği, hatta kızgınlığı hiç anlamamışımdır. Gerçekte kapalı şiir, öteki adı ile 'Hermetik Şiir' bizim yazınımızda hiçbir zaman tam olarak boy göstermemiştir. Oysa Batıdaki çağdaş şiir devriminin başlıca özelliği olmuştur bu. Süs ve bağıntı öğelerinden kurtulmuş, sözcüğün kendi başına var olduğu bir şiir. Bu şiirin kapalı görünmesi ya da öyle sayılması, düzyazıya çevrilememesindendir. Şiirde 'düzyazıya çevirme' resimdeki 'benziyor, benzemiyor' ölçütüne benzer. Kapalı şiir denilen şiirdeki kapalılık, ozanın isteyerek, özenerek

---

[132] Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri*, (Hazırlayanlar: İnci Enginün-Zeynep Kerman), İstanbul: Dergah Yayınları, s.68, 2005.

[133] René Char (14 Haziran 1907, L'Isle-sur-la-Sorgue - 19 Şubat 1988, Paris), Fransız şair. Avignon Lisesi ve d'Aix-en-Provence Üniversitesi'nde öğrenim gördü. II. Dünya Savaşı'nda Nazi işgaline karşı Direniş Hareketi'nde görev alarak Provence bölgesinde 'Yüzbaşı Alexander' takma adıyla bir taşra çetesinin komutanlığını yaptı. Savaştan sonra doğduğu yer olan L'Isle-sur-la-Sorgue'a yerleşti. René Char kendinden sonraki kuşakları hem biçem hem de içerik açısından etkilemiştir. Başlangıçta gerçeküstücülüğü benimsemiş, sonradan uzaklaşmış; özdeyişler ve yoğun imgelerle gelişen kısa ve özlü şiirler yaratmış, mağrur ama gösterişsiz bir alay içeren, yer yer ahlaksal bir boyut taşıyan ekonomik ve son derece çetin bir hermetik şiire yönelmiştir. Düzyazı şiirler de yazan Char, karşıt düşünceleri iç içe geçirişiyle Heraklitos-Heidegger esintileri de barındıran farklı ve özgün bir söyleyiş elde etmiştir. 1966'da tüm yapıtları için Eleştirmenler Ödülü'nü (Prix des Critiques) almıştır. (http://tr.wikipedia.org/wiki/René_Char)

> yaptığı bir şey değildir, düzyazıya çevrilemez de ondan kapalı görünür.” (Anday 1992b: 202)

Anday yazısının ilerleyen bölümlerinde “hermetizm”in ne anlama geldiğini de açıklar.[134] Melih Cevdet, Hermetik Şiir anlayışı birtakım şiir okullarının kurulmasına yol açtığını söyledikten sonra, İtalyan ozanı Eugenio Montale bu anlayışın önemli temsilcilerinden biri olarak gösterir.

Şiir dili de Melih Cevdet’i ilgilendirmiştir. Güzel Sanatlar arasında yer alan edebiyat genel olarak bir dil sanatıdır. “Her edebî eser; kelime deyim, ibare, tamlama, cümlecik ve cümle gibi dil birimleri veya dil unsurlarından teşekkül eder.” (Çetişli 2001: 40). Melih Cevdet Anday eleştiri ve denemelerinde şiir dili üzerine durur. Ağırlıklı olarak imge kavramını açıklar, ozanın bir gözlem, deney sonucunda yazınsal dilli yarattığını vurgular. Eski şiirle yeni şiiri dilleri yönünden karşılaştıran Anday, yeni şiirde dilin önemine vurgu yapar. Anday’ın şiir dili üzerine yazdıklarında genel olarak şiir dili ve imge öne çıkar.

Şiir dilinin bütün dünyada ortak olduğuna inandığını belirten Anday, şiir dilini, “Müzik ya da resim gibidir şiir, bakmayı, dinlemeyi öğrenmemiz gerekiyor. Evrenseldir bu diller, anlamayı bir yana bırakmak koşulu ile. Çünkü ilk kez karşılaşıyoruzdur.” (Anday 2001: 333) diyerek şiir dilinin diller üstü olduğunu vurgular. Melih Cevdet bu düşüncelerini ünlü şairlerden alıntılar yaparak varsıllaştırır.

Anday, Fransız ozanı Jean Coctcau'nun “Şiir öyle ayrı bir dildir ki, başka hiçbir dile çevrilemez. Hatta yazılmış göründüğü dile bile.” sözünü tartışmaya açar. Jean Coctcau'nun sözünün ikinci bölümü Anday’ın daha çok dikkatini çeker ve şunları söyler:

> “Cocteau'nun bu incelikli sözünden, şiirin, belli bir dilde, bir anadilde, terimsel söylemi ile bir *kaynak* dilde bile yazılmadığı anlamı çıkıyor; çünkü *yazıldığı* demiyor,

---

[134] “Gerçekte ‘hermetizm’, simyacıların büyü ile ilgili öğretileri için söylenmiş bir sözdür. Bu meslek, madenlerin birbirine dönüşümünü ve evrensel hekimliği konu edinmişti. Yeniçağda ise, sözcük, ‘gizlilik’, ‘büyücülük’ anlamına kullanıldı sadece. Burada adından yararlanılan, Zeus'ün oğlu, tüccarların ve hırsızların tanrısı olan Hermes değildir, Hermes Trismegistos'tur, "üç kez büyük Hermes" anlamına gelir. Eski bir Mısır kralı imiş, sonra Ay tanrısı sayılmış, Hıristiyanlığı çok etkilemiştir.” (Anday 1992b: 202).

> *yazılmış göründüğü* diyor. Daha açarsak, diyelim bir Türk ozanı, anadilinde şiir yazmıyor da, yazmış gibi yapıyor. Demek hiçbir dilde şiir yazılamaz, çünkü şiir dili, *başka* bir dildir." (Anday 1994b: 288).

Şiirdeki imgenin kendi nesnesini yarattığını belirten Anday, günümüzdeki şiir anlayışını ise dil biliminden yola çıkarak açıklar. Göstergeleri açıklarken Pierre Guiraud'nun çevirisi Berke Vardar'ca yapılan *Anlam Bilim*[135] adlı kitabındandan alıntılar yapar. Anday, sanatçının gözlemden ve deneyden yararlandığını belirttikten sonra onun şiir dilini yarattığını vurgular:

> " (...) Çünkü şair, konuşma dilinden, anlaşma dilinden bıkmış bir adamdır, çünkü bu dille kimsenin anlaşamadığını bilmektedir. Dile yeni ufuklar açmak için çabalar o, konuşma dili, anlaşma dili onun gizli hazinesidir. Şair en sade sözü, en anlaşılır sözü söylediği zaman bile aklımızı şaşırtır ve bize dünyamızı sevdirir." (Anday 1999: 86)

Anday'ın yukarıda belirttiği düşüncelerin benzerini *Yazınsal Söylem Üzerine* adlı yapıtında Özdemir İnce de, Mihail Bakhtin ile Roman Jacobson'dan "Şiirin dili doğal dil değildir; şiir dili doğal dilin aşılmasıyla ortaya çıkar; ve şair doğal dili (malzemeyi) aşarak şiirini kurar." (İnce 2002 :38) sözlerini aktararak dile getirir. 1994'te yayımlanan *İmge Ormanları* adlı kitabında da ozanın dille ilişkisine değinen Anday, şiir dilinin mantık üstü bir dil olduğunu belirtirken Andre Maurois'un *Les Illusions* adlı kitabına göndermede bulunur. Anday'a göre şiir dilinin bilim dilinden farkı deneylenememesidir: " (...) Deneylenemeyen bir dünya. Eğer deneylenebilseydi, bilim olur çıkardı. Son yazılarımdan birinde şiir dilinin mantık üstü bir dil olduğunu söylemem bundandı." (Anday 1994a: 11).

Anday, sanatlarda kullanılan malzemelere dikkat çeker. Bunlar içerisinde edebiyatın malzemesi olan dilin diğer sanatların malzemesinden farklı olduğunu söyler. Şiirin aracını yalnızca dil olarak görmenin yetersiz olduğunu vurgulamak ister: "(...) sanatlara gelince bu türden ürünleri, kullanılan araçlardan tanıyoruz. Şiirin aracı da dildir diyerek bu sorunu çözümleyebileceğinizi hiç sanmam. Çünkü şiir, dilden başka bir dildir. (...) " (Anday 1999: 200).

---

[135] Pierre Guiraud, *Anlam Bilim* (Çev.BerkeVardar). Multilingual Yayınları, 1999.

Anday şiir dilini ele aldığı yazılarında düzyazıyla yazınsal dili karılaştırır. Bilindiği gibi düzyazı dili ile şiir dili birbirinden ayrı özellikler taşımaktadırlar. Bu farklılık da şiir ve düzyazının ayrışma noktasıdır: " (...) dil iki düzeyde, sessel ve anlamsal düzeyde çözümlenip incelenir. Şiir ile düzyazı arasındaki benzerlik ve karşıtlık işte bu iki düzeyde var olan nitelikler nedeniyle ortaya çıkar." (İnce 2011: 109). Düzyazı ile şiir arasındaki farkları açıklarken çokanlamlık ve imge çizgileri belirlemektedir:

> "Bilindiği gibi düzyazı, kavramlarla yazılır ve genellikle tek anlamlıdır, yananlamlar ve çağrışımlar olasılığı çok düşüktür. Ama bir yazınsal düzyazı metninin de yananlamlar ve çağrışımlar içerebileceğini kabul etmek zorundayız. Şiir'e gelince: Şiir, imge ister kurallı, ister kuralsız üretilmiş olsun, ister klasik özellikler(eğretileme vb.), ister daha çağdaş özellikler (çağrışım vb.) taşısın, imgelerle yazılır." (İnce 2011: 110)

Şiirlerin düzyazıyla yazılamayacağını ya da düzyazıya çevirlemeyeceğini belirtir. Şiir alıntısı yapıp onu düzyazıya çeviren Anday, ortaya çıkan anlamsızlığı gösterir. Ona göre, her ikisi sözcüklerle kurulmasına karşın şiir dilinin farkları şunlardır:

> "Şiir de kelimelerle kuruluyor. Ama şiir dilinin cümlesi nedir? Önce bunu kararlaştırmak lazım. Şiir dilinin cümlesi, mısradır, beyittir yahut da bütün bir şiirdir. Şiir de tıpkı şiir olmayan öteki yazılar gibi bize bazı düşünceler veriyor. Ama bu düşünceleri anlatan kişi, şair bu işi yaparken kelimelerini yazı cümlesindeki düzene göre sıralamıyor. Şiir cümlesinin kendine göre ayrı bir mantığı var.... Demek ki şiir cümlesi, nesir cümlesinden başka bir şey." (Anday 2008b: 13)

Anday şiir dilini ele alırken genel görüş olarak dilin şiirde bir araç olmadığını amaç olduğunu vurgular. Bu nedenle şiirde gerek imgenin oluşturulmasında gerekse şiirdeki sesin yakalanmasında sözcüklerin nasıl ele alındıklarına dikkat çeker. Anday, ozanların sözcükleri nesneler için kullanmaları nedeniyle dillerinin konuştuğumuz, yazdığımız kavram dilinden ayrıldığını vurgular.

Melih Cevdet bir ozan olarak yazılarında *imge* üzerinde çokça durur. İmgenin yaratımını, şiirdeki önemini açıklar. Anday imgenin doğuş noktasını doğa içinde kalan ozanla açıklar: "Ozan için doğa deneyi, bilinemeyenin esrikliğe dönüşümüdür, ama erinç verenidir de. İmdi bütün iş, bu karmaşık algının dile dönüştürülmesinde düğümlenecektir. İşte 'imge'nin ödevinin başladığı yer burasıdır." (Anday 1994a: 239). Şiir için imge esneklik, çok anlamlılık demektir: "İmgenin en belirgin özelliği, çağrışımlara yol açmasından anlamı çoğaltmasından kaynaklanır." (İnce 2011: 110) diyen Özdemir İnce de, imgenin

kaynağının dış dünyada bulunduğuna vurgu yapar: "Genel olarak insan, özel olarak sanatçı, bilinçli bir özne olarak, imgeleri insan bilincinden bağımsız olarak dış dünyada bulunan ve bilmenin konusu olan şey'den yani nesneden edinir." (İnce 2001: 27).

Melih Cevdet, *Çok Sesli Toplum* ile *İmge Ormanları* adlı kitaplarında imgeyi tanımlamıştır. Bu kitaplarından ilkinde kısa tanımla yetinirken[136] ikincisinde hem tanım yapmış hem de ayrıntılı olarak özelliklerine değinmiştir. Bu nedenle, imgenin tanımı ve özellikleri, ikinci kitabı yani, *İmge Ormanları* adlı kitabından alınmıştır. Anday imgenin tanımını yaparken onun anlıkta canladırıldığını, Türkçede hangi yapım ekiyle türetildiğine kadar gider. Anday'a göre imge: "Batı dillerindeki 'image'ı karşılayan bu sözcük, Türkçe 'im' kökünden yapılmıştır, 'işaret' anlamınadır. Dilimizdeki 'İmi timi yok' deyişi, 'İzi, belirtisi yok' demeye gelir. İmge 'Var olan ya da varmış gibi tasarlanan nesnelerin anlıkta canlandırılışı'dır." (Anday 1994a: 240). Bu tanımdan sonra Melih Cevdet Anday imgeyi ayrıntılı olarak açıklamaya başlar yani, ozanın büyük sınavını:

> "(...) Bu bir tür kopyadır. Ama işimiz bununla bitmiyor. Duyu organları ile algılanmış bir şeyin düşünsel kopyasıdır da imge ve somut niteliktedir. Burada taklit içleştirilmiştir artık, algılarımızın yeni nesnelerle yeniden kurulmasıdır. Bir devinimin gerçekliği ile anlıkta canlandırılmış biçimi benzeşirler elbet, duyumsal izlenimin sürmesi imgeyi ortaya çıkarır. Ama aradaki benzerlik her zaman kesin değildir, ozan imgeyi bulurken, haberi olmadan, duyumsal izlenimden sıçrar kimi zaman, ama onun için 'izlenim' ile 'imgesi' aynı şeydir. İmdi rüyada ancak duyumsal işaretlerin egemen olduğunu düşünürsek, düşünsel işaretlerin bulunmadığı bir dünyaya gelmiş oluruz. Buna bakarak bir ozan, zekânın denetiminden çıkardığı imlerle çalışmaya başladı mı, onun yaptığı iş 'saçma' görülür. Hiç olmazsa bir süre için... Bu yeni deneyin getirdiği yeni ölçüler ve değer yargıları yerleşinceye dek." (Anday 1994a: 240)

Gerçeküstücü Fransız ozanı Reverdy'nin "İmge, ruhun arı bir yaratışıdır." sözünü alıntılayan Anday, imgenin sanat için önemini şöyle vurgular: "Bu imge sözcüğü üzerinde önemle durmamız gerekiyor. Çünkü bu sözcük bir yazın yapıtının çok daha kapsamlı olan özgünlüğünü simgelemekledir." (Anday 1994a: 241). Anday imgenin gücünü, sanattaki büyük rolünü açıklarken Homeros'a kadar giderek çeşitli ozanlardan alıntılar yapar. Homeros'un ikide bir araya tanrıları katması dindarlığından değildi, diyen Anday, nedenini

---

[136] "Gözümüzün önünde olmayan somut bir nesneyi düşündüğümüzde, onun kafamızda beliren benzerine, "imge" denir. Somuta dayanmayan bir düşünün de imgesi vardır, bunu ise ancak düşüncenin betim gücü belirler." (Anday 2001 177)

şöyle açıklar: “(...) sürprizler peşinde koşuyordu o, yeni dünyalar arayışı içindeydi.” (Anday 1999: 86) Anday çağdaş şiirde ozanların Homeros’in yaptıklarını imgeler kullanarak yaptığını söyledikten sonra imge için şunları söyler: “İmge sanatı, nesneleri yerinden eder, böylece de bizi sarsar, alışkanlıklarımızdan uzaklaştırır, bize her şeyi yeni baştan kurmamız gerektiğini düşündürür.” (Anday 1999: 86).

Fransa'da Lettrisme akımının anlamsız şiiri savunduğunu; ama çok kısa sürdüğünü belirten Anday, imge için anlamdan yardım almanın gerekliliğini vurgular: “Demek gene de sözcüklerin anlamından medet umacağız. İmge kurmanın başka yolu düşünülebilir mi?” (Anday 1994a: 12). Anday imgenin amaç olarak kullanılmasına karşı çıkar. Genç şairlerin ozanların okurken imge çokluğu nedeniyle şaşkınlık yaşadığını belirterek bu konudaki düşüncelerini şu şekilde açıklar: “ (...) benim için imge bir araçtır; oysa genç şairlerimizin şiirlerinde onun amaç olarak kullanıldığını görmek beni durduruyor ve düşündürüyor. Hele bu amacın imge bolluğuna dönüşmesinden bayağı tedirgin oluyorum.” (Anday 2002a: 350).

Melih Cevdet imgenin kullanımını yalnızca edebiyatla sınırlı tutmaz. Diğer sanatlarda da imge kullanımına değinir, örnekler verir. Anday bir resim sergisinde dolaşırken imgenin gerçekliği geride bıraktığını belirtir. Ressam Rasin’in sergisini dolaşan Anday, ressamların nesnelere göz takan sanatçılar olduğunu söyledikten sonra, canlılarla karşılaşmamıza gelince, burada hangisinin “gören” hangisinin “görülen” olduğunun hiçbir önem taşımadığını belirtir. Çünkü “gören” hep “görülen”dir, diyen Anday, sergiye gelenlerin imgeye dönüşmekten kuşkulanmaya başladıklarını söyler:

> “Bu bakımdan bir resim sergisini dolaşan adam, birçok bakış altında kalarak sanki elektriklenir. Buna örnek olarak Rasin'in özellikle son resimlerini gösterebilirim. Orada yalnızca insanlar değil, hayvanlar ve eşyalarda size bütün dikkatleri ile hem de sınayarak, sorarak bakmaktadırlar. Kısaca, sergiyi görmeye gelen, bir ‘görülen’ olup çıkmıştır artık ve elbet resimlerdeki insanların, kedilerin, atların bakışları altında (gerçeğinden sıyrılarak) kendisinin bir imge olduğundan kuşkulanmaya başlamıştır.” (Anday 1990: 179)

Anday açıklamasını şöyle devam ettirerek imgenin varlıktan daha gerçek olduğunu vurgular: “Bu durum, kendi gerçeğimizin ölümü anlamına gelmez hiç de, tam tersine olarak, kendi gerçeğimizin bir imgeler toplamı olduğunun bilincine götürür bizi. Çünkü

imge, varlıktan daha gerçektir.” (Anday 1990: 179). Anday ressamların da kendilerini bakış altında tuttuklarını söyler ve ressamları resimleri arasında dolaşırken yakalayabileceğimiz belirtir.

Anday yazılarında *simge* üzerinde çok az durmuştur. 1990’da çıkan *Sevişmenin Güdüklüğü ve Yücelliği* adlı kitabında simgeyi Yahya Kemal üzerinden anlatır. Simgenin imge olmadığını belirten Anday, simgenin yalnızca benzeti (teşbih) ile değil, çoğu yerde imgeyle de karıştırıldığını söyledikten sonra, Yahya Kemal’in gereksiz yere simge kullanarak okuru boşuna aldattığını belirtir:

> “Ozan hiçbir şeyi bile bile örtmez saklamaz, doğrudan anlatacağı yerde benzetmeyle anlatmaya kalkmaz; kalkarsa kendini de, okuru da boş yere aldatmış olur. İşte Yahya Kemal'in ‘Sessiz Gemi’ şiirinde tuttuğu yol budur. O geminin ‘ölüm’ olduğunu herkes biliyor. Ama ‘simge’nin bununla hiçbir ilişiği yoktur. Sıradan bir benzetmedir buradaki. (Anday 1990: 179).

Anday diğer yazılarında simge üzerinde durmadığı için konuyu geliştirmemiştir. O daha çok imgeye yoğunlaşarak, şiirde ve diğer sanatlarda imgenin kullanımı üzerinde odanlanmıştır.

Şiir dendiği zaman akla ilk gelen terimlerden biri de *ölçü*dür. Melih Cevdet; ölçü, uyak ve serbest şiiri birlikte ele alır. Ölçünün Yunanlılardaki durumuna kadar giden Anday’ın farklı tarihlerde yazdığı yazılar birlikte ele alındığında Türk şiirinde aruzun doğuşundan günümüze kadar geçen çizgiye yani, serbest şiire ulaşılır. Bu nedenle Anday’ın ölçü üzerinde söyledikleri ölçünün ortaya çıkmasından aruzun kabulüne ve oradan da serbest şiire geçilmesine doğru ele alınmıştır.

Anday, 1992’de yayımlanan *Aldanma ki...* adlı kitabında yer alan “Erbab-ı Teşaür Çoğalıp” başlıklı yazısında ölçü, uyak ve serbest şiirle ilgili görüşlerini ayrıntılı olarak açıklar. İlk önce ölçü ve uyağın şiirde güzelliği yaratmadığını belirtir: “Hiç kuşkusuz, ölçü-uyak bahsi de belli bir düzeni temsil eder şiir sanatında, bu düzene uyularak çok güzel şiirler yazılmıştır bütün dünyada. Ama gene de güzelliğin, şiirsel güzelliğin ölçüden uyaktan yaratıldığı söylenemez.” (Anday 1992b: 44). Melih Cevdet sözlerinin devamında Yahya

Kemal'in "Vezinler - ister aruz, ister hece olsun - cansız birer alettirler." tümcesini alıntılayarak cansız birer alet olan ölçüye güçlü bir ozanın can verediğini belirtir.

Anday ölçünün Antik Yunan'dan bugüne şiir ezberlemeyi kolaylaştırdığına söyler. Homeros'in döneminde yazının olmadığını vurgulayan Anday, hergün parça parça söylenen şiirini dinleyenlerin ezberlediğini dile getirir:

> "Homeros o büyük şiirini söylediğinde yazı yoktu Troya'da; Akhalar Anadolu'ya yerleşeli yaklaşık üç yüz yıl olmuştu. Sazı ile söyleyen bu Anadolulu ozan, istilacıların torunlarına ünlü savaşı ve o savaşın ünlü kahramanları Hektor ile Akhileus'un başından geçenleri anlatıyordu. Elbette buna bir gece toplantısı yetmeyeceği için öyküsünün arkasını ertesi akşama bırakıyordu. Ertesi akşam ise, dinleyicilere konuyu ansıtmak için, tam kaldığı yerden değil, biraz öncesinden alıyordu. O zaman şiirin ölçüsü (vezni) vardı, ama uyağı (kafiyesi) yoktu; ölçü belleğe işliyordu ve şiir toplumun belleği idi." (Anday 2001: 171)

Anday ölçülü, uyaklı çok kötü şiirlerin yazıldığını da belirtir. Ölçü ve uyaktan umut bekleyenlere şunları söyler: "Ölçüden uyaktan böylesine medet umulması, tıpkı kimi sözcüklerin, şiir yüklü olduğuna inanılmasına benzer. Oysa böyle ayrıcalıklı hiçbir sözcük yoktur." (Anday 1992b: 44) Anday ölçü, uyak ve imge gibi unsurların ozanın isteğine göre şiirin ancak bir parçası olabileceklerini belirtir: "İmdi sözcükler, ölçüler, uyaklar, benzetmeler, imgeler ancak ozanın kurduğu ve sıkı sıkıya uyguladığı düzen içinde şiirin ortaya çıkmasına yardımcı olabilirler." (Anday 1992b: 44). Melih Cevdet bu sözleriyle aynı zamanda şiirin yazımında kuralları ozanın belirleyeceğini de vurgular.

Anday şiirde ölçü konusunu 1990'da yayımladığı *Sevişmenin Güdüklüğü ve Yüceliği* adlı yapıtında yer alan "Ölçülü-Ölçüsüz" başlıklı yazısında ayrıntılı olarak ele alır. Melih Cevdet yazısının girişinde şiir seçkilerinde, yazın dergilerinde aruzla ya da hece ölçüsüne uyularak yazılmış şiire neredeyse rast gelinmediğini belirtir. Anday özgür koşuk dediği serbest şiirin tek yol olduğunu sözlerine ekler. Bir şiirin biçimi deyince onun içine dilin özelliği de girer diyen Anday, ölçüsüz, uyaksız şiirin düzyazıdan farkını: "Ölçüsüz uyaksız bir şiirin sadece bir mısrasını ele alsak, onu şiir yapan söylenişi, kelimelerin nesir düzeninden başka bir düzende sıralanışıdır." (Andya 2008b: 113) sözleriyle açıklar.

Anday, Whitman[137]'ın etkisiyle beliren uzun dizeli şiirin Türk şiir geleneğine uymadığını belirtir. Melih Cevdet bu düşüncesini Memet Fuat'la paylaşarak ona çeviri yaparken düzyazıdan uzak durmasını söylemiştir:

> " (...) Çimen Yaprakları'nı hazırladığı günlerden birinde Memet Fuat'a da söylemiştim. Bana kalırsa, o şiirleri çevirirken, onlara biraz çekidüzen vermeli, nesirliklerini elden geldiği kadar örtbas etmeye çabalamalı (...) " (Anday 2008b: 113)

Bu çağın şiiri, çağın insanını yansıtmalı görüşünü savunan Anday, ölçüsüz, uyaksız şiirle de eski dönemler konu edinilebilir, görüşünü savunur: " (...) vezinsiz, kafiyesiz şekillerle de pekâlâ eski teraneler tekrarlanabilir. Düşüncesi yeni olmayan şeklin ne manası var? Hece ve aruzla saçmalayanlar olduğu gibi yeni tarz dedikleri şekilde de içi boş satırlar sıralayanlar çok." (Anday 2008b: 17).

Eleştiri ve deneme yazılarında ölçüyü irdeleyen Anday, aruz ölçüsünü de konu edinmekten geri durmamıştır. Melih Cevdet: "Aruz'u, yakınlarımın çocukları dünyaya geldiğinde yazdığım kısa şiirlerde kullanmışımdır yalnızca." (Anday 1990: 170) diyerek aruz ölçüsünü bildiğini belirtir. Anday, Türk şiirde aruz ölçüsünün kullanılmasını ele alırken bu ölçünün tarihine de değinir. Antik Yunan ve Latin'e kadar gider: "Evet, aruz ölçüsü Arabın buluşudur, ama kısa ve uzun heceler arasında kurulan uyum anlamında bir ölçü, Eski Yunan'a, Latin'e kadar uzanır. (Örneğin Daktylos bir uzun, iki kısa heceli bir dize ölçüsüdür.)" (Anday 1990: 168). Anday, İranlıların da aruzda yaptığı değişime değinir: "İran'a geçtiğinde, Aruz'a kimi hecelerin uzatılması ile kapalı heceye varılması ilkesinin bulunması bu ölçüye daha geniş bir uygulama alanı sağlamıştır."(Anday 1990: 168).

Divan şiirinde aruz, onsuz olunamayacak bir yöntemdi; aruz bilmeyen, şiir yazmak şöyle dursun, şiire yaklaşamazdı bile, diyen Melih Cevdet, aruz ölçüsünün Türkçeye verdiği büyük yıkımlara, zararlara değinir. Türkçe sözcüklerin dışlanmasını ve Arapça sözcüklerin dilimize girişini şu şekilde açıklar:

---

[137] "Walt Whitman ABD'li şair ve yazardır (New York/Long Island/ West Hills 1819-New Jersey/Camden 1892). Ailesi çiftçiydi. Dört yaşındayken New York'un Brooklyn semtine taşındılar. Ev geçimine katkıda bulunması gerektiğini 11 yaşında anladı ve okulu bırakıp çıraklıklara başladı (1830). Bir matbaada çalışırken dizgiciliği öğrendi. Kendini yetiştiren okumalarla doğa vergisi şiir-yazı yeteneğini besleyip güçlendirmek olanaklarını buldu, küçük bir taşra gazetesinin (Long Islander, 1838-1839) yazı ve yönetim işlerini üstlendiği zaman 21 yaşındaydı.(...)" (http://www.nkfu.com/walt-whitman)

> "Türkçe'de uzun hece bulunmaması Aruz'la yazan ilk Türk ozanlarını, uzun hece yerine kapalı hece kullanmak zorunda bırakmıştır. Ama asıl güçlük, Arapça, Farsça sözcüklerin hızla dilimize girmesi ile çözülmüştür. Ama ne çözüm! Bir ölçü uğruna anadili nerdeyse ortadan kaldırmak! Elbet bunda Kuran'ın da büyük etkisi olmuştur. Arapça'daki uzun hecelere düşkünlük yoluyla." (Anday 1990: 168).

Anday uzun yüzyıllar süren aruz baskısında sonra bu ölçünün Türkçeye uygun şekle sokulduğunu ve başarılı şiirlerin yazıldığını da söyler: "Ama son zamanlarda kısa bir heceyi uzun okumak (imale), ya da bir heceyi olduğundan daha kısa okumak (zihaf) yöntemlerinden vazgeçilerek, Aruzla temiz Türkçe şiirler yazılabilmiştir." (Anday 1990: 168). Türk yazınında başlangıçta hece ölçüsü yer almaktaydı. Arap uygarlığının etkisiyle Türk şiirinde aruz ölçüsü, İran ozanları üzerinden etkisini gösterir. *Kutadgu Bilig* gibi geçiş dönemi yapıtlarında hece ile aruzun birlikte kullanıldığı[138] görülürken ilerleyen zamanda Türk hece ölçüsünü kırsal bölgelerde halk ozanlarınca kullanılacakken aruz ölçüsü kent merkezlerinde medrese mezunu olan ozanlarca kullanılacaktır. Yani, Türk edebiyatında iki ayrı ölçü yüzyıllarca varlığını gösterecektir. Fakat, Türkçe ile Arapça birbirine benzemedikleri için büyük sıkıntılar ortaya çıkar. *Namık Kemal'in Özel Mektuplarında Edebî Konular* adlı kitabında Mustafa Üstünova şunları söyler: "Türkçede uzun ünlü bulunmaması, Türkçe sözcüklerdeki kimi ünlülerin uzatılması sonucunu doğuyordu. Bu nedenle Türk şairleri büyük güçlüklerle karşılaştılar." (Üstünova 2005: 93). Üstünova'nın düşüncelerine destek veren başka araştırıcılar da bulunmaktadır.[139] Anday, aruz ölçüsünü hem Türklerin hem de İranlıların değiştirerek kullandıklarını sözlerine ekler: "Arab'ın

---

[138] "XI. asırda Orta Asya'da meydana getirilen *Kutadgu Bilig*, *Atabet'ül-Hakâyık* adlı eserler, dilimizde Türk şiirinin hece ölçüsünden aruz ölçüsüne geçişin, ilk örneklerini teşkil etti. Daha önceleri tek vezne sahip olan Türk şiiri, bu asırdan itibaren ikili bir durum gösterdi. Böylece Türk edebiyatında vezinde dualite başladı." (Kolcu 2007: 16).

[139] Muhsin Macit aruzun Türkçeye girmesi sonrasında yaşananlar için şunları söyler: "Arûz ölçüsünü alırken ilkin hece ölçüsüne yakın kalıpları kullanmayı tercih etmişlerdir. Çünkü Türkler İslâm medeniyeti dairesine girmeden önce dizelerdeki hece sayısına dayalı bir ölçü anlayışına sahiptiler. Bu ölçü fikri, şairlerin geleneksel yapı ve şekilleri arûza uyarlamalarında belirleyici olmuştur. Fars şiirinde kullanılan bütün kalıpları deneyen Edirneli Nazmi'nin tecrübesi bile Türk şairlerinin arayışlarını göstermesi bakımından önemlidir. Zaman zaman şairler Türkçe şiir söylemenin zorluklarından söz etseler de bunda sadece Türkçe'nin ses dizgesinden ötürü arûzu uygulamanın yarattığı sorunlar değil, belki ondan daha fazla tasavvufun sembolik dilini devşirmek konusunda karşılaşılan kaygılar etkili olmuştur. Yine arûzun Türkçe'ye tatbikinde bazı sorunlar ortaya çıkmış ve şairler bunları aşmak için vasi, imâle ve zihâf gibi yöntemleri denemişlerdir." (Macit 2006: 188).

'Aruz'u İran'da da, Türkiye'de de değişikliklere uğramıştır. 'Tef ile'lerde ve 'bahir'lerde değilse bile, kalıplarda çoğalma görülmüştür." (Anday 1990: 168).

1990'da çıkan *Sevişmenin Güdüklüğü ve Yüceliği* adlı kitabında aruzun terk edilmesine değinen Anday, şiirde ölçünün ozanın işini zorlaştırdığı düşüncesine katılmaz: " 'Aruz neden bırakıldı? Çünkü Aruz zordur, hece kolay.' Böyle düşünenler olduğunu bilirim. Ama hece saymakla, açık kapalı (uzun kısa) heceleri saymak arasında pek öyle büyük bir zorluk yoktur ki! Dahası var, şiirde zorluktan niçin kaçılıyor?" (Anday 1990: 168) diyerek hecenin ya da aruzun terk edilmesinde ölçünün zor olduğu düşüncesini onaylamadığını belirtir. Anday sözlerinde şöyle devam eder: " Ozan birtakım zorlukları yenerek şiire varırsa, kendini sıkıya koyduğu için, gereksiz sözlerden kurtulmanın da yolunu bulmuş demektir. Hecenin salt kolaylık açısından yeğlenmesi, ozanı hiç de saygınlaştırmaz, durum tam tersinedir." (Anday 1990: 168). Anday bu sözleriyle iyi şiir yazmanın ölçünün ötesinde olduğunu vurgulamak ister.

Anday, Servet-i Fünun edebiyatına kadar giderek aruz ölçüsüne o dönem edebiyatçılarının nasıl baktıklarını açıklar. Tevfik Fikret'in aruz ölçüsüyle ilgili görüşlerini alır. Tevfik Fikret aruz ölçüsünün kolay olduğunu savunmuştur. Uzun ayrıntısının dipnotta[140] verildiği Tevfik Fikret'in sözlerinin özetini Melih Cevdet şöyle yapar: " '...ölçü uyak, bir şiirin düşünsel eksiklerini bağışlatır. Düzyazıda şişirme sayılan şeyler, şiire gereklidir, bunu da hiç düşünmeden yaparsınız." (Anday 1990: 169-170). Melih Cevdet bu alıntıdan sonra aruz zor bir ölçü değil, tam tesine aruz ölçüsünün ozanın kusurlarını, hatalarını, örten bir araç olduğunu vurgular: "Gördünüz mü, Tevfik Fikret ölçüyü (Aruzu) ve uyağı hem kolay, hem

[140] "Eskiden, Aruz kullanıldığı zamanlarda, şiiri düzyazıdan daha kolay bulan ozanlar da yetişmişti. Tevfik Fikret bunun en ilginç örneklerinden biridir. Şöyle yazmış: '...emin olunuz ki, nesir nazımdan güçtür. İspatı pek kolay! Kendinize bir zemin-i münasip intihap edin, onu bir kere nazman, sonra da neşren -fakat itina ile- ifade etmek isteyin; görürsünüz ki, manzumeniz hal-i hazırı ile bilâ tashih ve tâdil tab'ımızı hoşnut ettiği halde, makale-i mensureniz hoşunuza gitmek, vicdanınızı hakkı ile memnun etmek için daha bir çok tay ve ilâveye, imha ve inbata muhtaçtır... nakıstır.' '...nazmı kolayca sevdiren şey, onu ilk nazarda güç zannettiren vezin ve kafiye külfetidir. Ne kadar basit bir sebep! Nazmın fikre ait birçok merakını bu güçlükler sayesinde karin-i aff-ü mazeret olur. Nesirde haşiv namı vererek sözlerimizin arasından tardetmeye kalkıştığımız fazalâtın emsalini nazımda -bittabi iyi tertibedilmiş olmak şartı ile- levazım ve mütemmimat-ı kelâmdan addile ibka ve muhafazaya çalışırsınız ve bunu tabiatınızın şevki ile bilâ teemmül ve gayri ihtiyari bir surette yaparsınız.' " (Anday 1990: 169).

de ayıp örter sayıyor. Öyle ise o ölçünün 'zor' olduğu savı sonradan ortaya çıkarılmış olmalı. Bilisizlikten." (Anday 1990: 170). Anday kendisinin heceyle yazılan şiirlerinin çok az olduğunu belirttikten sonra şunları söyler: "Bana sorarsanız, ben, ölçüyü uyağı bıraktığımda daha iyi anlamışımdır şiirin güçlüğünü. Elinizde şiirinizi şiir saydıran hiçbir uygulayım (teknik) kalmıyordu, ne yapacaksanız, işe baştan başlayıp yapacaktınız." (Anday 1990: 170). Anday serbest/ölçüsüz şiirin yanlış anlaşıldığını, ölçülü ve uyaklı şiire göre daha zor olduğunu belirtir. Serbestlikten neyin anlatılmak istendiğinin kolay anlaşılmadığını belirten Anday, isterse ölçüsüz uyaksız olsun, her şiir kendi disiplininin bulunduğunu söyledikten sonra ölçüsüz, uyaksız şiirin niçin ölçü, uyaklı şiirden zor olduğunu şöyle açıklar:

> " (...) Oysa ölçüsüz uyaksız şiir, ölçülü uyaklı şiirden çok daha güçtür. Bu bakımdan şiir yazmak kolaylaşmamış, zorlaşmıştır. Bu zorluğu bilmeyen, anlamayanların ne diye şiir yazmaya kalktıkları meraka değer. Güzel duygular, soylu düşünceler bir insanı elbette yüceltir, ama yalnızca bunlarla yola çıkmak, şiire varmamızı gerçekleştirmez. Çok bilinen bir sözün yinelenmesi olacak, ama söylemekte genç ozanlar için yarar umuyorum, bütün sanatlar gibi şiir de bir "biçim" işidir, biçimini bulamamış bir şiir, istediğince güzel duygular, soylu düşünceler içersin, şiir olma niteliğine varamaz." (Anday 1992b: 45)

Aruz ölçüsünün Türk edebiyatından kovulmasını da ele alan Anday, Milli Edebiyat döneminde gerçekleşen bu durumun yazından çok ulusal duyguların egemenliği altında, yapıldığını söyler. "Milli Edebiyat döneminde, nerdeyse tümden diyebileceğimiz bir biçimde, aruzdan heceye geçilmesi olayını, gerçi 'Arabın, Acemin şiir ölçüsünü bırakmak' gerekçesi ile savunanlar olmuştu, ama bunu şiir dışı bir yaklaşım sayarsak, haksız olmayız. (Anday 1990: 168). Yazık ki gayr-i millî aruzun Türkçeyi harab eden yabancı ve ecnebî bir usûl olduğunu Türkiye'dekiler bile bilmiyorlardı, diyen Ömer Seyfettin, aruz ölçüsünün Türkçeye verdiği kötülüklere dikkat çeker: "Gayr-ı millî aruz vezinlerini kullandığı için birçok Türkçe kelimelerin şîvesini bozmuştur. Milletini seven ve onun diliyle yazmak isteyenler şîve ilminin bu inceliklerini tedkîk etmelidirler."[141] Ulusal Edebiyat döneminde

[141] Ömer Seyfeddin, *Umûmî ve Husûsî Türkçe-I, Abdullah Tukâyef ve Lisânı*, *Türk Sözü*, nr.3, s, 18-19, 7 Mayıs 1914.

aruz ölçüsünün bırakılmasında Ziya Gökalp, genç ozanları yönlendirerek büyük rol oynamıştır.

Anday ölçüyü ele aldığı yazılarında *serbest şiir*den de söz eder. Türkiye'de tümüyle serbest şiire geçme isteği Tanzimat yıllarına kadar götürülebilir. Başarılı olamasa bile Abdülhak Hâmit'in girişimleri yüzyıllardır süren kalıpçı, şekilci Divan şiirinin yapısını çözmede bir başlangıç kabul edilebilir. Servet-i Fünun'la belirgenleşen serbest müstezad Fecr-i Ati ve Ulusal Yazın döneminde yaygınlaşmıştır. 1920'lerin başıyla birlikte de serbest şiirin ortaya çıktığını görülür. Türk şiirinden serbest şiirin aşamaları şu şekilde gerçekleşmiştir: ilk olarak ölçülü ve uyaklı serbest müstezat biçimi; ikincisi, ölçüsüz ama uyaklı serbest şiir; üçüncü ve son aşaması ise ölçüsüz ve uyaksız serbest şiir.

Türk şiirinde serbest şiirin doğuşunu açıklarken kendinin yayınlanan ilk şiirlerinin hece ölçülü şiir olduğunu söyleyen Anday, Nazım Hikmet'in özgür koşuğun öncüsü olduğunu açıklar: "Aruz'un Yahya Kemal'de ve Ahmet Haşim'de süre gittiğini biliyoruz. Özgür koşuğu ise Nazım Hikmet yaydı ve ben şiir yayımlamaya başladığımda, Nazım Hikmet'in ardında yürüyenler bunda ayak diriyorlardı." (Anday 1990: 170). Şerif Aktaş da, Anday gibi Türkiye'de serbest şiirin öncüsü olarak Nazım Hikmet'i gösterir:

> "1922'de gerçekleştirdiği Moskova-Tiflis arasında geçen tren yolculuğunda gördükleri, ona 'Açların Gözbebekleri' adlı şiiri yazdırır. Bizde serbest nazmı bu şiirle başlatmak isabetli olur. Çünkü bu tarz şiir, en azından ilk yıllarda, sessiz konuşan, hissettiren ve sezdiren değil, haykıran, harekete çağıran, toplumla bütünleşmek isteyen sesi, söyleyişi de beraberinde getirir." (Aktaş 2009: 266)

Bir ozan, ölçü kullanmak istemiyorsa, kendi ölçüsünü bulmalıdır, diyen Anday, Türk şiirindeki serbest şiir anlayışının nasıl ortaya çıktığını başka yazılarında da konu edinmiştir. 1999'da yayımlanan *Geçmişin Geleceği* adlı kitabında ozanlarımız ölçüsüz, uyaksız yazıyorlar dedikten sonra bugünkü serbest şiire nasıl geldiğimizi açıklar:

> "Bunun kaynağı, eskiden 'serbest nazım' denilen şiir türüdür. Ama 'serbest nazım'ın da çeşitleri vardır. Bunların başında ölçülü, uyaklı serbest nazım gelir. Bu tür şiirlerde dizeler ölçülüdür ve dizeler arasında uyaklar da vardır, ama şiirin bütün dizelerine egemen bir ölçü uyak dizgesi zorunlu değildir. Örneğin Cenab Şahabeddın in *Elhan-ı Şita* (Kış Ezgileri) adlı şiiri şöyle başlar:
>
> Bir beyaz lerze, bir dumanlı uçuş

> Eşini gaaib eyleyen bir kuş
> Gibi kar
> Geçen eyyam-ı nevbaharı arar
> Feilâtün (failâtün) mefailün feilün (Fa'lün) Feilün. Bunun gibi, değişik ölçüde dizeli, fakat uyaklı şiirlere de eskiden "serbest nazım" denirdi. Bu gelenek zamanla değişikliklere uğrayarak Nazım Hikmet Ran'da ölçüsüz, fakat arada bir uyaklı, daha çok iç ritmden güç alan bir şiir durumuna geldi. Garipçiler ise ritmi müzikten uzaklaştırmaya, onun yerine konuşma dilinin sesini koymaya, dille düşüncenin ayrılığını ortadan kaldırmaya giriştiler." (Anday 1999: 10-11).

Şiir yazarken tümüyle ölçü ve uyağı bırakmadığını söyleyen Anday, onların da buyruğu altına girmediğini şöyle açıklar: "(...) ben hiçbir zaman ölçüyü, uyağı tümden bırakmamışımdır, ama onların buyruğuna girmemeye büyük önem vermişimdir." (Anday 1990: 170). Anday sözlerinin devamında "Ölçü uyak, şiiri düzyazıdan kurtarmanın yöntemi sayılmamalı. Ölçü uyakla da düzyazı yazılır. Bunun en ilginç örneği de Tevfik Fikret'tir." (Anday 1990: 170) sözleriyle şiirin ölçü ve uyakla düzyazıdan uzaklaştırılamayacağını vurgular.

Anday şiirde ölçünün atılmasını ya da uyağın terk edilmesini bir gelişme olarak görmez. Bugün aruz ve hecenin kullanılmamasını aruza ya da heceye yüklemenin yanlış olacağını belirten Anday, şiirlerin sadeleştirilmesi ya da çevirisi yapılırken aslına sadık kalınmasını dasavunur:

> " (...) aruzla yazmış bir ozanı ölçüsüz-uyaksız çevirmeye (sadeleştirmeye) kalkmak ne denli yanlış ise, özgür koşuğu diyelim hece kalıbına sokmaya kalkmak da o denli yanlıştır. Çünkü bir şirin ölçüsü-uyağı, ritmi, ses düzeni, konuşma biçemi, yapısal özelliği içeriğin kendisidir; bu düzen içinde yetkinleşmiş bir şiire ayrıca bir ileti sokuşturulamaz. Şiirin kendisidir ileti. Biz aruzu, heceyi, genel olarak ölçüyü, uyağı sevmeyebiliriz, ama bu saydığım öğelere bağlı bir ozanı çevirmeye (sadeleştirmeye) kalktığımızda, eğer amaç onun iletisini getirmek ise, zorunlu olarak onun şiirsel yapısını model alacağız demektir." (Anday 1999: 12)

Melih Cevdet tercih ettiği hece yapılarına da değinir. Çift heceli dizelere karşı olduğunu şu nedenlerle açıklar: " (...) bence çift heceli dize kapanık, tek heceli dize ferahtır. Başka türlü söylersek, çift heceli dize okuru bağlar, susturur, hapseder; tek heceli dize ise özgürlük demektir, okurun kafasında çevrenler açar." (Anday 2001: 16).

Serbest şiirin Türkiye'deki etkileri üzerinde duran Anday, şairlerin yeni şiiri yerleştirmek için dille ilgilenmek zorunda kaldıklarını açıklar ve ölçüsüz şiire geçildiğinde de biçim kaygısının sürdüğünü söyler: "Bu kaygı, diyebilirim ki, en çok ölçüsüz, uyaksız şiirlerde kendini gösterdi." (Anday 2008b: 113). Melih Cevdet ölçüsüz yazan ozanın dile verdiği önemi ve çeviri şiirlerden nasıl etkilendiklerini şöyle anlatır:

> "Ölçüyü, uyağı atan şairler şiiri daha arı, daha duru ele geçirebilmek, nesre düşüp başarısızlığa uğramamak için biçimde çok titiz davrandılar. Ama ölçü ile "uyak bir kez elden çıkarılınca geriye kala kala bir 'deyiş' kalıyordu. Belki de bu yüzden, yeni şairlerin hemen hepsi dilci de oldular. Halkın konuşmasına, deyimlere düşkünlük arttı. Ama bu arada yabancı dillerden yapılan şiir çevirileri de yeni şairler üzerinde etkisini göstermekte gecikmedi. Uzun mısralara özenmeler görüldü. Bu özenmeyi uyandıranların başında da, galiba, Whitman geliyor. (Anday 2008b: 113)

Anday uyak konusunda şunları söyler: "Uyağa gelince, bu alet daha çok doğuda rağbet görmüştür. Eski Yunanlılar (örneğin Homeros) uyak kullanmamışlardır. Denebilir ki, zamanla ölçü-uyaktan bıkılması, bu aletlere şiirin yaratıcısı gözü ile bakılmasından kaynaklanmıştır." (Anday 1992b: 44).

3.1.1.1. Ozan

Anday şiiri ele aldığı gibi onun yaratıcısı olan ozanı da yakınden konu edinmiştir. Eşyanın iki görünüşü vardır; biri herkesin gördüğü yüzü, öteki de ancak sanatçının herkese göstereceği yüzü, diyen Anday, ozanın tanımını yaparken onun bir deli, bir çocuk olduğunu ileri sürer. "Şair, bilinçli bir deli ve bilinçli bir çocuktur; mekânları bilerek karıştırır ve şakayı, bilmeye yeğler. Saçmalayan ve şakalaşan biridir şair, böylece de doğayı korku verici olmaktan çıkarır, masala çevirir." (Anday 1999: 84). Paul Eluard ise ozanı şu şekilde tanımlar: "Esinen kişiden çok esinleyen kişidir ozan" (Eluard 1984: 66).

Bir ozanı en çok düşündüren konu, sözle şiir arasındaki ilişkidir, dense yanlış olmaz, diyen Anday, ozanın görevini açıklarken sözcüklerle olan ilişkisine dikkat çeker: "Ozan kimi zaman sözün en arı alanına iner, kimi zaman da onu çığırından çıkarır. İkisi arasında bir gidip gelmedir ozanın serüveni." (Anday 2009b: 150). Anday'ın burada belirttiği ozanın özelliklerine başka edebiyatçılar da dikkat çekmişlerdir. *Ozan ve Gölgesi* adlı yapıtında

ozanın yapabileceklerinin neler olabilceğini irdeleyen Paul Eluard, ozanın temel niteliklerini şu şekilde açıklar: "Ozan yöneltilir, yönlendirilir, istediğini değil, yapabildiğini yapar. Koşullar, belli belirsiz bir biçimde ona zorlarlar kendilerini. Sevdiği kadından söz etmek ister, kuşlardan söz eder; savaştan söz açmak ister, aşktan söz eder." (Eluard 1984: 140).

Anday ozanın şiir yazarken duygularını gizlemesini ister. Duygunun gizlenmesi gereken bir unsur olduğunu belirtir: "Duygululuk mahrem bir şeydir, saklanması gerekir. Şiir için de böyledir bu, şair duygularını öne sürmemelidir, sürerse şiirini yitirir." (Anday 1994b: 321). Anday, büyük Fransız düşünürü dediği Denis Diderot'nun *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler*[142] adlı yapıtından alıntılar yapar. Diderot'nun oyuncular için söylediği sözlerin sanatçılar için de geçerli olduğunu vurgular. Ondan alıntı yaparak konuyu şu şekilde geliştir:

> "Büyük Fransız düşünürü Denis Diderot, *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler* adlı kitabında, aktörün, oynadığı rolü hissetmemesi gerektiğini, yoksa gülünç olma durumuna düşeceğini söyler. Gerçeği aranırsa, aktörün o sırada duygulanması olanaksızdır. Sözlerini düşünecek, hareketlerini denetleyecek, replikleri izleyecek... Ter içinde kalır insan, duygulanmaya vakit mi var! Bize çalgısını ya da sesini dinleten sanatçı için de durum budur." (Anday 1994b: 321)

Anday, bu düşüncelerini Yahya Kemal'in "Şiir, düşüncelerin duygu izlenimi uyandıracak gibi yoğrulmasıdır," sözünü alıntılayarak destekler. Ozanın işinin duygulanma değil, duygulandırma olduğunu belirtir: " (...) şairin duygusuz bir adam olduğunu söylemek istemiyorum, herkes gibi onun da duyguları vardır, fakat onları kullanmaz, onun işi duygulanma değil, duygulandırmadır. Bütün sanatçıların işi budur." (Anday 1994b: 322). Anday şiirin insanları duygulandırdığını, düşündürdüğünü kabul eder. Fakat bu duygulandırmanın şiirin doğal sonucu olduğunu düşünür. Buradan yola çıkarak ozanın da duygulu bir insan olduğunu düşünmenin hatalı bir çıkarım olacağını belirtir: "(...) şiirin güzelliği, içerdiği güzel duygulardan çıkmaz ortaya, şairin çalışma biçiminden, şiir anlayışından, aklını kullanışından çıkar. Bu yüzden ona duygulu bir adam diye bakmak, şekerciyi şeker yaptığı için şekerli bulmaya benzer." (Anday 1994b: 322).

---

[142] Denis Diderot, *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler-Hasan Âli Yücel Klasikleri,* İş Bankası Kültür Yayınları,2007

Anday ozanların çok üretken olması gerektiği düşüncesine karşı çıkar. Doğurganlığı büyük ozanlığın bir özetliği diye göstermenin yanlış olduğunu ve genelleştirilemeyeceğini savunur. Gerçekte de büyük bir yazar olan Homeros'un iki koçaklaması kocaman iki yapıttır, diyen Anday, az yapıtla yazın dünyasında büyük değişiklikler yaratan sanatçıları hatırlatır:

> "Sözgelişi, Edgar Allan Poe'nun elli üç şiiri var. Çağdaş şiirin babası diye bakılıyor kendisine Baudelaire'in, Verlaine'nin, Rimbaud'nun, Mallarme'nin, Valery'nin şiirleri işte kalınca bir kitap dolduracak sayıda. Ötede Keals ile Shelley de öyle, bütün şiirleri birer kitapçıkta toplanmış. Ama onlar için 'Erken öldüler yaşasalardı çok yazacaklardı belki,' denecek. Şimdi elimizde bulunan şiirleriyle büyük birer ozan diye tanınmışlar ya biz ona bakalım." (Anday 2008b: 167-168).

Ozanın kendi uğraşına saygı göstermedikçe kimseden saygı göremeyeceğini belirten Anday, ozanla simyacının benzerliğine dikkat çeker: "Simyacıları etkileyen bu tanrının şiire nasıl bağlanacağı konusuna gelince, demek isterim ki, ozanın işi de bir tür simyacılıktır, madenlerle değil de, sözcüklerle çalışır o." (Anday 1999: 59). Abdullah Şevki de Anday gibi ozanın işini simyacının işine benzetir: "Şair tıpkı bir simyacı gibi dildeki 'altın söz'ün peşinde koşar ve şiirinde yepyeni ve duyulmamış sözleri sergiler." (Şevki 2008: 275)

Şiirin geçmişinin şiir, geleceğinin de şiir olacağını belirten Anday, ozanların şiiri nerede görseler tanıyacaklarını vurguladıktan sonra şöyle devam eder: "(...) kimin olduğunu, ne zaman yazıldığını bilmeseler de tanırlar. Kuşkusuz, bir şiir bilgisinden kaynaklanmaz bu, çünkü şiirin bilgisi ve öğrenimi yoktur." (Anday 1999: 200).

Anday, "Şiir doğaya bakarak yazılmaz, çünkü 'us'un arı bir ürünüdür o." (Anday 1977b: 25) sözleriyle şiirde aklın önemine göndermede bulunur. Sanatçının doğayı yansıtan, ondan esinlenen biri olmadığını söyleyen Anday, ozanın doğaya katkısının da olduğunu ileri sürer: "Bütün ozanlar doğayı az ya da çok değiştirmişlerdir. Öznenin kaçınılmaz 'araya karışması'ndandır bu. Başka bir deyişle, insanoğlu kendini tümden yalıtarak bakamaz, yaklaşamaz doğaya." (Anday 1984b 310). Sözlerini Ömer Bedrettin Uşaklı'nın *Bursa'da Akşam* şiirinden bir dörtlük alarak sürdürür:

> "Bugün de sonhahardan süzülüp doğdu akşam
>
> Dağların yere indi koyu, serin bölgesi

Uludağ etekleri al ipekten bu akşam

Düştü yeşil ovaya kubbelerin gölgesi”

Anday bu dörtlülüğü özne-nesne bakımından irdeler. Şiirde Bursa’da akşamın anlatıldığının çıkarılmasının doğru bir çıkarım olmayacağını belirtir:

> “Çünkü bu anlatım gerçekçi değil, *ordinaire*'dir. Şiir de kuşkusuz bir deneydir; bundan ötürü de bir varsayımı, bir yöntemi ve bir yorumu gerektirir. Bunlarsa özneyi doğanın kaçınılmaz parçası kılmıştır artık. ‘Görünü’ resimlerinin bize doğayı değil, ressamı gösterdiğinin söylenmesi bundandır. Bizde doğa görünümlü resimlerin, şiirlerin çoğun ordinaire olmasında, demek, doğanın hiçbir suçu yoktur.” (Anday 2009b: 310)

Anday bir şiirde doğruluk kavramının aranamayacağını söyler. Ozanın doğruluk peşinde gitmediğini belirttikten sonra şunları yansıtır: “ (...) bir şiirin içinde doğru olanlarla olmayanlar ayıklanamaz. Önemli olan, bir şiirin okuyanda bıraktığı doğruluk izlenimidir.” (Anday 2008b: 285). Anday, salata sevmeyen Orhan Veli’den örnek vererek şiirle ozanı açıklamanın yanlışlığına vurgu yapar:

“Çok sevdiğim salatayı bile
Aramaz mı olacaktım der.
Oysa salatayı oldum bittim sevmez, ağzına koymazdı.” (Anday 2008b: 285).

Bizi burada sevdaya tutulduğuna inandırıyor ya, ona bakalım diyen Anday, şairlerin sanatlarını bizim doğrulamak, doğrulatmak gibi bir amacımızın olmaması gerektiğini, ozanların yaşantılarından çok düşüncelerine yönelmemizi salık verir:

> “Bir şairin yaşayarak bildikleriyle, düşünerek buldukları, hepsi de şiiri için bir önemdedir. Onun eseriyle hayat, arasındaki ilgileri arar, kurmaya çalışırken niçin yaşadıklarını, düşündüklerinden daha öne almalı? Belki hatta düşünceler ötekilerden daha çok çağının damgasını taşımaz mı?” (Anday 2008b: 285).

Kendisi de bir ozan olan Anday, kimi yazılarında bir ozanın şiir yazma anından karşı karşıya bulunduğu durumları da yazılarında konu edinmekten çekinmemiştir. Ozanın şiirini yazarken sözcüklerle bir savaş halinde olduğunu, sesleri yakalamaya çalıştığını, duygulu sözcüklerin peşine düştüğünü vurgular:

> “Bir şairi yakalayalım şiirini yazarken... Ne durumdadır dersiniz? Yan yana getirdiği sözcüklerin uyumunu sağlamak için, bıktırıcı bir araştırma içinde bunalmaktadır, örneğin ünsüzlerin yinelenmemesine, sözcük sonlarına benzer ünlülerin gelmemesine,

> ses çatışmalarını önlemeye çalışmaktadır, o sırada elindeki sözcükler ne denli duygu yüklü olursa olsun böyledir bu. ” (Anday 1994b: 321-322).

Zamanımızın ozanlarının, deri değiştiren yılanlar gibi, fildişi kulesinden çıkıp insanlar arasına karıştığını vurgulayan Anday, 1999’da yayımlanan *Geçmişin Geleceği* kitabında yer verdiği “Geçmişi De Şiir, Geleceği De” adını verdiği yazısında ozanlardaki yaratıcılık konusunu ele alır. Yaratıcılığın öncesinde büyüklük duygusunun yer aldığını ve ozanın işe tok başlayıp sonradan açlık duyumsadığını belirtir:

> “ (...) ne denli garip görünürse görünsün, yaratıcılığından önce ‘büyüklük duygusu’ gelir şair adayına. Böylece de o, tersinden girer sanat yaşantısına ve ilerledikçe, tek başına yaşanan bir ‘gerçeklik araştırması’ içinde kendi doğuşuna yaklaşır. Bir yazımda, ‘Genç bir şaire mektup yazılamaz, yazılsa eline geçmez’ derken bunu söylemek istemiştim. Yaratıcılığın başlıca gizemi buradadır: Bilinmezlik içinde doygun başlanır işe, acıkma sonra gelir.” (Anday 1999: 201).

Anday ozanların yaşanan olaylarla paralel gitmesinin beklenemeyeceğini belirtir: “Tarihin zikzaklarına, ya da bir siyasetin taktiklerine ayak uydurmayı beklememeli ozandan, ayak uyduramaz.” (Anday 1994b: 40). Anday, ozanın karanlık çağlardan günümüze kadar geçirmiş olduğu evreleri de irdeler. Özellikle 1975’te yayımlanan *Sosyalist Bir Dünya* adlı kitabında ozanlığın tarihini konu edinir. Ozanın hangi çağda hangi anlama geldiğini açıklar. Eski dönemlerde ozanların büyücülük, falcılık da yaptıklarını söyleyen Anday, önemli konularda ozanlardan düşünce alındığını belirtir: “Kurultaylarda ona danışılırdı, çünkü ozanın tanrısal bir niteliği olduğuna inanılırdı. Dede Korkut'un yüz yıllarca yaşadığının varsayılması bundan olsa gerektir. Homeros'un ‘su’dan doğduğu kanısı yaygındı ilk çağda.” (Anday 1975b: 99). Kuşkusuz dönemlerin değişmesiyle toplumların ozana bakışı da farklılaşmıştır. Bu konuya dikkat çeken Özdemir İnce: “Şiirin şiir onuruna sahip olduğu çağlarda, ozanın ilkin bir büyücü, bir haberci, daha sonra da bir toplum sözcüsü olarak sağlam ve yadsınmaz bir yeri vardı; yani şiir bir toplumsal olguydu. (...) “ (İnce 2011: 249) dedikten sonra sözlerini “(...) toplumun, yaşama süreci içinde, çeşitli dirimsel nedenlerle şiire gereksinimi vardı: tarımsal mevsimin verimli geçmesi, kuraklığın sona ermesi, düşman zulmüne karşı direnme umudu vb.” (İnce 2011: 249) vurgusuyla bitirir. Orta Çağ’da ise tek tanrılı dinlerin egemen olması ozanların toplumun gözünden düşmelerine neden olmuştur. Hatta dini alkışlayan ozanların bile dışlandığını vurgulayan Anday, İngiliz ozanı ve ressamı Blake'in yaşadığı olumusuzlukları örnek olarak verir:

> "Ama tek tanrılı dinlerin dünyasında tanrı sözcülüğü, kimi dinlerde tanrının ta kendisi de sayılan yalvaçlara özgü bir ayrıcalık olarak özümsenince, ozan bir yana itildi. Bu dönem içinde tanrıyı ve dini şakıyan ozanların bile aforoz edilmesi ise, gerçekten üzerinde durulması gereken bir konudur. Sözgelişi İngiliz ozanı ve ressamı Blake'in başına böyle bir olay gelmiştir. Neden derseniz, Blake, dini bir 'estetik' durumuna dönüştürmüştür. Din dışında bir estetiği hoş göremezlerdi dindarlar. Bilgi gibi güzellik de kutsal kitaptaydı, başka bir yerde aranamazdı. Nitekim bizde de 'mevlût' bağnaz dincilerce hiç bir zaman iyi karşılanmamıştır; 'hatim' dururken, 'mevlût'a yer vermezler onlar, bid'at sayarlar." (Anday 1975b: 99)

Anday, sanayi çağında ozana bakış algısının parayla ölçülmeye başlandığını söyler. Anday kazanmanın tek ve en önemli uğraş sayıldığı burjuva devrinde ozanın tümden dışlandığını belirtir. Kendini işe yaramaz bir olarak algılayan ozan kendisini yalnızlıktan kurtarmak için içkiye başvurduğunu belirtir: "On dokuzuncu yüzyıl ozanlarının çeşitli içkilere düşkünlüklerini, içine düştükleri bu yalnızlık durumu ile açıklamak yanlış olmaz." (Anday 1975b: 99-100). Devletin 19. yüzyılla birlikte tarih boyunca görülmemiş bir güce erişmesi, vahşi kapitalist düzenin bireyleri sıkı ve korkunç bir iş bölümü içine yerleştirilmesi, ancak maddesel üretime katkıda bulunana yaşama şansı vermiştir. Bu duruma dikkat çeken Anday, ozanın durumu büsbütün anlamsızlaştığını söyledikten sonra ozanın bugünkü durumunu şöyle yansıtır:

> "O da bugün ne yapıyor? Anlamsız anlamsız konuşuyor. 'Ben madem buymuşum, onun gereğini yaparım' demek istiyor. Belki bilmeden, çağımızın anlamsız bir yanını da ortaya koymuş oluyor böylece. İyi de ediyor bence... Sanki anlamlı denilen sözlerin kaçında anlam var?" (Anday1975b: 100)

Anday günümüz ozanı ile eski dönemlerin ozanlarını karşılaştırır. Yapıtları yönünden onları ele alır. Çağımızdaki ozanların daha uzun yazdığını belirtir. Anday bu tespitini yaparken önceki dönemlerde ozanların şiirlerine gereksiz parçaları koyduğunu gösterir:

> "Gerçekte, günümüzün bir kitaplık yapıtı olan ozanı, yüzlerce yapıtı olan eski ozanlardan daha uzun yazmış sayılmalıdır. Çünkü günümüzün ozanı, şiirini konuşmalardan, açıklamalardan, tanımlamalardan, tanıtmalardan, bilgilerden ayırmıştır. Eski ozanların yapıtlarında bu saydığım parçaların dışında kalanı, bugünkü ozanın yapıtıyla karşılaştırırsanız günümüzün ozanı daha uzun yazmış çıkacaktır." (Anday 2008b: 169)

Melih Cevdet çağımızda ozanın iki tane görevinin olduğunu belirtir. Bu iki görevin ne olduğunu 1994'te çıkan *İmge Ormanları* adlı kitabında ayrıntılı olarak ele alır. Anday bu

konuyu yazmasına neden olanın *Adam Sanat* dergisinde çıkan "Yaratıcı Deney" başlıklı yazı olduğunu belirtir.[143] Anday çağdaş ozanın içinde bulunduğu durumu bir deney sürecine benzetir. Buradan yola çıkarak ozanın birinci görevinin doğanın algılanma biçimiyle belirdiğini söyler. Melih Cevdet, ozanın bu ilk görevine öz-yaşamsal deney adını verir:

> "Bunlardan ilki, onun doğa ile ve insanlık ile karşılıklı etkileşmesinden kaynaklanır. Ve elbette bir deneyim ırasını taşır, çünkü doğa ve insanlık bu deneyimden geçerek öznelleşecektir. Ama bilimsel dile çevrilemeyecek nitelikte bir öznelleşmedir bu; şöyle ki, ozan doğayı da, insanlığı da bağlantılı bir devinim içinde görür, başka bir deyişle, ikisini de ayrı ayrı bir bütünlük olarak algılar. Ona göre, bu bütünlük, tikel olaylarla sanki amacı olan, gerçekte ise bize tikeller durumunda görünen tümel doğadır, evrendir. İşte çağdaş ozana deneyim alanını açan etkilerden biri bu olguda saklı: Devinim durumundaki doğanın algılanma biçimi ve benzeri biçimde insanlık durumunun, 'Bilimsel dile çevrilemeyecek' dememin nedeni, şiir ile bilimin arasındaki 'yaratıcılık' ayrımından doğar. Buna 'dil ayrımı' da denebilir… Ozan için doğa deneyi, bilinemeyenin esrikliğe dönüşümüdür, ama erinç verenidir de. İmdi bütün iş, bu karmaşık algının dile dönüştürülmesinde düğümlenecektir. İşte 'imge'nin ödevinin başladığı yer burasıdır. Ozanın bu deneyine 'öz-yaşamsal deney' diyelim." (Anday 1994a: 238-239).

Anday, ozanın sonraki işini doğayı imgeleştirmesiyle başlatırken yeni şiirle eski şiir arasındaki ayrımı da net olarak ortaya koyar. Ozanın imgeleştirmeyle birlikte şiir diline geçtiğini belirten Anday, imgeleştirme sonucunda nesnelerin çoğaldığını, birbirine karıştığını, yeni bir evren olarak kurulduğunu belirtir. Anday, yaratımsal deney dediği ozanın ikinci görevini açıklarken şiir dili ve imge üzerine yoğunlaşır:

> "Ozanın ikinci deneyi, doğayı imgeye çevirmesinde başlar. Bunu irdeleyebilirsek, şiirin çağdan çağa neden ve nasıl değiştiğine ilişkin kimi aydınlanmalara varabiliriz. Şimdi artık 'şiir dili' ile karşı karşıya bulunuyoruz, başka bir deyişle, ozan özyaşamsal deneylerini şiir diline çevirecektir, bu da değişikliğin ilk nedeni olacaktır. Bizim şiirimizde bu değişme, dilin özleşmesi akımı ile bir arada yürütüldüğü için, şiir dilindeki değişmenin pek ayırdına varılamamıştır. Gerçekte yeni şiirimizi eski şiirimizden ayıran özellik, sözcük sanatının baştan başlamasında gizlidir. Söz konusu olan, 'yar' yerine 'sevgili', 'cam' yerine 'kadeh' deme anlamındadır yenilik değildir; çağdaş şiir, bir "düzen"i, bir "uyum"u bozmuş ve bunların yerine yenilerini geçirmiştir. Daha önemlisi, modern ozanın bu deneyinde amacın 'güzeli bulmak' olmadığıdır. Çünkü 'özyaşamsal deney', 'güzel' açısından yapılmamıştır. Doğrusu bunun hiçbir çağda yapılmamış olduğudur. Eski şiirin sözcüklere bindirdiği 'güzellik' özyaşamsal deneyin belli bir biçiminden başka bir şey değildir. Bunun yanında deneyin, yeni şiirde, duygudan duyuya kaymış olduğu da söylenmelidir. Başka bir deyişle, burada imge, duygular üzerine değil, duyular

---

[143] C. M. Bowra, Adam Sanat, *Yaratıcı Deney* (Çeviren: Dilek Aksu), Ekim-23. sayı, 1987.

> üzerine kurulduğu için, düzenli bir karmaşıklıkla karşı karşıya geliriz; böylece nesneler çoğalır, birbirine karışır, biri ötekinin yerini alır ve "bilinmeyen", yeni bir evren olarak kurulmuş bulunur. Yerleşmiş değerlere, kurulu anlayışlara bağlı kalanlar için bu dili ve bu evreni algılamak hiç de kolay değildir. Çünkü yeni imgeler, okura birer benzetme olarak görünmüş ve mantık bu benzetme imgelerin içinden çıkamamıştır. Ozanın bu ikinci deneyine 'yaratımsal deney' diyebiliriz. Bunun bilincinde olan ozan (sanatçı) için şimdi çeşitli uygulayım yolları açılmış bulunmaktadır." (Anday 1994a: 239-240)

Ozanın aydın olup olmadığını da irdeleyen Anday, günümüzde bilimler arasında sıkı bir ilişkinin bulunduğunu vurguladıktan sonra bir budunbilimcinin bitki-bilim ve hayvan-bilim bilmek zorunda olduğunu söyler. Bu nedenle ozanın da birçok konuda fikir sahibi olmasının gerekliliğini ileri sürer. Melih Cevdet, ozanı bir aydın sayar: "Aydın olmayan bir ozanın ürünleri bizi zorunlu olarak esin perisi ile karşı karşıya getireceğine göre, bizim ozan yerine esin perisine hayran olmamız daha yakışık alır... Burada ozanı, ister istemez, aydın saymamız gerektiği konusuna varıyoruz." (Anday 1994a: 32). Sanatçının bilim dallarının çalışmalarını gözlemlemesinin gerekliliğine değinen Anday, "Biz hele aydın olmayı ozan için zorunlu sayalım da." (Anday 1994a: 34) dedikten sonra ozanın aydın niteliğinin kendisi için gerekli olduğunu vurgular.

Anday, şairin amacının ne olduğunu şu şekilde açıklar: "Şair her şeyden, her şeyden önce insanlara bir söz söyleyen adamdır. Onun ereği güzeli yaratmak değil, söyleyeceğini güzel söylemektir. O halde Whitman'ın etkisinde kalınacak yanı, biçim yanı olmamalı." (Anday 2008b: 113).

Anday ozanı ele aldığı yazılarında ısrarla üzerinde durduğu konulardan biri de şiirden yararlanarak ozanını çıkarmaktır. Şiirlerden ozanı çıkarma yönteminin kolaylığı beni korkutur, çünkü bu yöntem aldatıcıdır, diyen Anday, bir şiirin, ozanın şiir anlayışını, bir de yapı ustalığındaki becerisini gösterebileceğini savunur. Anday şiirden ozanın açıklanamayacağını şu sözleriyle belirtir:

> " (...) ozanın yaşamını, içinde bulunduğu toplumu ve çağı, ciltler dolusu yazabiliriz, ama bütün bu çabalar o ozanın tek bir dizesini bile açıklamaya yetmeyebilir. Çağ ve toplum, ozanı etkilemez, onun, oluşmasında yer tutmaz demek istemiyorum; ama toplumu ile, çağı ile bağlı görünmek isteyen bir ozan, bizi aldatmaya kalkabilir, bu amaç uğruna da şiirini, en bayağı anlamı ile, simgelere boğmaya yeltenebilir." (Anday 2012: 352)

Anday genç ozanlara önerilerde de bulunur. Şiire başlamanın kesin bir başarı, ün ya da para getirmesinin garantisinin olmadığını vurgulayan Anday, sanatın kişiden yaşamını istediğini de belirtir. Şiire başlamayı bir kır koşusuna benzeten Anday, birçok kişinin yola çıktığını ama geriye kalabilenlerin de kulaklarının sağır olduğunu vurgular: "Kır koşusu gibidir bu, yığınla insan yola koyulur. Aralarında ne bir ermiş, ne de bir dâhi vardır. Belki alkışlanmak için koşuyorlardır ama sona kalanların kulakları sağır olmuştur." (Anday 2009b: 298). Anday, şiir sevdalısı yalnızca kendine güvenecektir, dedikten sonra aşağıdaki önerilerde bulunur:

> " (...) şiir sevdalısı gençlere söyleyeceğim, çok okumaları ve okudukları şairlerden birine ikisine bağlanmalarıdır. Taklidi mi öneriyorum? Evet, o da olabilir, ama şurası kesin ki işe başlarken etki altında kalmayan hiçbir şair, sanatçı gelmemiştir. Etkilenmek için de elbet çok şair tanımak gerekir. İstenen özgünlük ise derim ki, buna yorucu çalışmalardan sonra varılır, o da belki. Başarıya erememiş bir dolu şiir heveslisi geçmiştir dünyadan. Ama bunun böyle olması yıldırmamalıdır. Atıldığımız hangi iş, başarıya kesinkes eriteceği bakımından güvenlidir ki! Bize düşen, çalışmaktır, yalnızca çalışmak. Sonra hiçbir sanat, bir yan iş, bir ek uğraş gibi güdülemez; sanat kişiden yaşamını ister, hem de hiçbir başarı güvencesi vermeden. Şu da var, şiirde kimseye yol gösterilemez, kimse yönlendirilemez. Bu bir zahmetli yoldur, çilenizi çekeceksiniz, 'elimden tutun da yürüyeyim' demeyeceksiniz. (Anday 2001: 44-45)

20. yüzyılın en önemli Fransız ozanı olan Paul Eluard da, "Duyarlığını, yargısını, imgelem gücünü, aşmak ve değiştirmek zorunda olduğu gerçek dünyayla birleştirmek zorundadır ozan." (Eluard 1984: 46) dedikten sonra bir ozanın karşı karşıya kalacağı durumları şu şekilde açıklar:

> "Tutkuyla yapacaktır bunu ve, bu işe tüm varlığıyla girişecek olursa, iyi ile kötü, gençlik ile çöküş, silahlanmış kin ile yeniden üreyen aşk arasındaki kaçınılmaz savaştan yengiyle çıkacaktır. İnsanın insanı, dar kafalı kerestenin ozanı, cellatın kurbanı ezdiği iğrenç bataklıktan, geçmişin ve geleceğin yığınlarıyla birlikte, yükselerek doğmaktır söz konusu olan." (Eluard 1984: 46)

Anday şiirin para getirmediğini söyledikten sonra "ün" getirip getirmediğini ele alır. Ona göre genç yaşta ünlü olma peşine düşen ozanın ünden sonra dünyanın en ağır işlerinden birinde olduğunu anladığını belirtir: " (...) ün geldikten sonra bunun önemli olmadığı anlaşılır ve kişi dünyanın en ağır işlerinden biri ile baş başa kalır, kimin için yazdığını bilmeden didinir durur. Şiirin büyüklüğünün nedeni de budur." (Anday 2001: 87).

Okurlar tarafından ozanların niçin yazdıkları sürekli merak konusu olmuştur. Yazma işi, uğraşım da ondan yazıyorum, diyen Anday, bir ozan olarak bu konuda şunları söyler: “Ya kimi düşüncelerimi düzene koymak, ya da düşünemediklerimi araştırmak için. Bu nedenle, düzyazıya da, şiire de öntasarılarla başlamam. Bir şey çıkacaksa çalışırken çıkar. (Anday 2001: 87).

Türkiye’deki ozan algısına da değinen Anday, ozanların bilgisiz olduğu düşüncesinin egemen olduğunu belirtir. İnsanların esinle ozanlık yapıldığını sandıklarını söyler: “Bizde ozanın cahil olduğu sanılır genellikle, ya da öyle olması istenir... diyeceğim ama, o düşüncemi şöyle belirtsem daha iyi olacak sanırım: Bizde ozanlık işinin sadece esin perisi ile yürütüldüğüne inanılır.” (Anday 1994a: 31). Sanatçılığın halk arasında ciddiye alınmadığını belirten Anday, toplumun ozana bakışının olumsuz olduğunu kendi başından geçen olaylarla anlatır: “Şair olduğum için bilirim, ‘Ne iş yaparsınız?’ sorusuna, ‘şairim’ yanıtını verirseniz, karşınızdakinin yüzünde bir gülümseme belirir, dahası sizden bir şiirinizi okumanızı da isteyebilir.” (2002a: 323). Anday, 2008’de çıkan *Bir Defterden* adlı yapıtında Türkiye’deki ozan algısına yine değinmiştir. Her dönemde ozana belli bir karakter biçildiğini söyleyen Anday, ozan olmak isteyenler kendi karakterlerini buna uyduruyorlar, dedikten sonra şu açıklamaları yapar:

> “Bir zamanlar bizde ozan çok duygulu, ince, elinden hiçbir iş gelmeyen biri diye tanımlanmıştı, ozanlar bu tanıma göre kişilik geliştirdiler. Burada belirtmek istediğim şu ki, yukarıdaki tanım, o tanıma uygun ozanların birbiri arkasına yetişmesinden çıkmamıştır. Tanım daha öncedir. Çünkü her dönemde böyle oluyor. Bizde insancıl, içki içen, iyi kalpli, eli açık ozan tipi, yukarıdakinden sonradır ve yeni yetişenler kişiliklerini bu tanıma göre düzenlediler.” (Anday 2008b: 2-3)

2009’da yayımlanan *Akan Zaman Duran Zaman* adlı kitabında toplumdaki ozan algısına yine değinen Anday, toplumun ozanı parasız, aç ve veremli gördüğünü belirtir: “Toplumumuzda ozan imgesi' ‘Parasız pulsuz, işsiz, güçsüz aşırı duygusal, açlıktan ölen’ gibi nitelemelerle oluşagelmiştir. Buna eskiden ‘verem’ de eklenirdi ve bu hastalık sadece açlıktan değil, seviden de kaynaklanır sayılırdı.” (Anday 2009b: 12). Görüldüğü toplumun ozana bakışı olumlu değildir.

1994’te çıkan *İmge Ormanları* adlı kitabında yer alan “Müzik ile Fizik” başlıklı yazında

Anday, sanatçıyla biliminsanını birçok yönleriyle karşılaştırır. Einstein'in[144] başlangıçta imgelem vardı, dediğini belirten Anday, ozanla bilimadamını birlikte ele alır. İlk önce ozandaki esin kavramını irdeler. Fransız ozanı ve düşünürü Valery'den alıntılar yapar. Esinle başlanılan işin matematikle tamamlandığını belirtir: "Şöyle diyordu Valery, 'Şiirin ilk dizesi tanrıdandır, ondan sonrası matematiktir.' Buradaki 'tanrı' sözünü esin olarak yorumlayabiliriz; demek ozan sezgilerinin çevreninde esini yakaladıktan sonra yöntemini matematiğe dayamaktadır." (Anday 1994a: 269). Anday, Valery'nin matematik sözünü şiirde yapı kavram olarak kabul etmektedir.

Anday ozanla bilimadamının ortak noktasını, "Buluş ardındaki bilim adamının, tıpkı ozan gibi, işe imgelemle başladığını biliyoruz. (Anday 1999: 78) diyerek belirtir. Melih Cevdet, ozan ve biliminsanının karşılaştırmasını yapar. Her ikisinin de çok çalışmayla sonuca ulaştığını vurgular. Fakat, gerek bilimadamının gerekse ozanın farklı sonuçlara ulaştıklarını örneklerle açıklar. Anday ilk olarak James D. Watson'ın DNA'da ikili sarmalı bulmasını verir: "James D. Watson, DNA yapısı üzerinde onca kafa yormasaydı, ikili sarmalın esini onun yanına uğramayacaktı." (Anday 1994a: 269). Anday bu çalışması sırasında hocalarından biri, böyle dayanaksız şeyler uydurduğu için Watson'u dövecek gibi olduğunu; ama deneylemeyle sustuğunu söyler. Biliminsanından ozana geçen Anday, ozanın, James D. Watson gibi susturuculuk olanağının olmadığını, gerçeği açıklamak gibi bir amacının da bulunmadığını söyler: "(...) onun gerçeği bulmak gibi bir amacı yoktur ve bütün çalışması, dilde sürdürülen bir ayıklama evresi içinde didişmekle geçer." (Anday 1994a: 269). Anday bilimadamıyla ozanın başlangıçta imgelemden yola çıktıklarını, daha sonra bilimadamının gözlem, deneyleme ve usla birlikte doğru olanın peşinden giderken ozanın ise baskısı, saldırısı altında kaldığı sözcük savaşında, yapıtını yazabilmesi için ustan

---

[144] Anday, ozan Saint-John Perse ile Albert Einstein arasında geçen bir yazışmaya da değinir. Bu yazışmada esinin öne çıktığını belirtir: "Yalnızca ozanlar değil, bilim adamları da en büyük buluşlarını aklın dışına çıkararak gerçekleştirirler. Saint-John Perse, Nobel şiir ödülünü kazandığı günlerden birinde (Birleşik Amerika'da diplomat olarak bulunuyordu) Einstein'dan (Princeton'dan) bir çağrı alır: 'Size açmak istediğim bir konu var' demektedir büyük bilgin. Buluştuklarında soruyor: 'Bir ozan nasıl çalışır? Bir şiir tasarımı nasıl gelir ona? Bu tasarım nasıl oluşur ve nasıl şiire dönüşür?' Saint-John Perse'in, 'Sezgi ile ve bilinçaltı ile' demesi üzerine de şu sözleri ekler; 'Ama bilginler için de aynı şey. Buluşların mekanizması mantıksal ve entelektüel değildir, esrimeye benzer bir esinlenmedir.' Esin, bir uğraşın gönüllüsüne tanrıdan gelen bir armağandır. Ozan da, bilim adamı da esini hak eder, emeği ile kazanır, eninde sonunda varacağını bildiği bir utkudur bu." (Anday 1999: 155).

kurtulmak zorunda olduğunu vurgular:

> "Ancak burada, esinlenmiş olan ozanın çalışması, kimi beklenmedik sözcüklerin saldırısına uğrar. Bu 'saldırı' öylesine şiddetli olabilir ki, ozan bunları sırası ile yakalamakta büyük bir güçlüğe uğrar ve umarsızlık içinde, bir 'kayıtçı' durumuna bile düşebilir.... En şaşırtıcı imgeler böyle anlarda gerçekleşir. Ya da bütün imgeler için ozanın usla savaşması gerekecektir. Çünkü us, alışılmamışa hep karşı çıkar. Öyle ki, çalışma süreci içinde ozana başka bir us gerekir." (Anday 1994a: 269-270)

Görüldüğü gibi sanatçının yaratıcılığı akıldan yani, kurallardan alışılagelmiş kalıplardan uzaklaşmasıyla gerçekleşebilmektedir. Anday yukarıdaki metinde söylediği gerekçeleri 1978'de yayımlanan *Yasak* adlı kitabında da dile getirmiştir.[145] Anday, ozanla bilimadamını mesleklerinin sınırları yönünden de karşılaştırır. Ozanın iş alanının biliminsanınınki gibi kesin bir sınır taşımayacağını belirtir: "Bilim adamlarının, diyelim müziğe, edebiyata merak sarmayacakları anlamına gelmez bu, bilim adamı kendi çalışma alanının sınırlarını kesin olarak bilir. Ama bir ozanın çalışma alanı böyle bir kesinlik taşımaz, taşımadığı için de, onun meraklarına kolay kolay sınır konulamaz." (Anday 1994a: 32). Anday sanatçıyı özgür biri olarak görür. Onun doğa bilimlerinin ya da insan bilimlerinin verilerini, ürünlerini doğrudan estetiğe çevirmesinin beklenemeyeceğini söyler. Biliminsanıyla sanatçının bilimlere yaklaşımları arasındaki farkı şu şekilde açıklama yoluna gider:

> " (...) sanatçı bu öğeler arasında keyfince bağıntılar kurarken hiç de bilim adamı gibi çalışmaz. Çünkü her bilim dalının belli bir nesnesi vardır, bunun benzerini şiirde aramaya kalkmamalı. Şiir, bilinmeyen bir dünyanın söylemidir, ozan bu bilinmeyen dünyayı yaratırken sözcüklerin arasında yeni bağıntılar kurar, başka bir deyişle imgeler yaratır, bu imgelerin karşılıkları yoktur." (Anday 1994a: 32).

Anday, bilimle sanatın imgelemden yola çıktığını *Geçmişin Geleceği* adlı yapıtında ele alarak şunları belirtir: "(...) bilim gözlemle ve deneyle gerçekleştirilir, bunun ardından da kanıtlama gelir. Oysa sanatçı için kanıtlanacak herhangi bir sorun yoktur." (Anday 1999:

---

[145] " (...) Ama işte yaratıcı çalışma bu aşamaya geldiğinde, (biz yine ozanı alalım) esin kimi zaman öylesine güçlenir, öylesine hızlanır ki, imgelerin birbiri arkasına gelişi, yaratıcıyı şaşırtır. Sanki dışardan biri konuşuyordur. Yaratıcı iki kişi gibi olmuştur. Burada yapılacak iş, geleni (vahyi), mantıksal olup olmadığına aldırmadan yakalamak, yazıya geçirmektir. Unutulmamalı ki mantıksal olmayanların yeri de aklın içindedir. Gerçekte yaratıcılık, kimi zaman, mantığın kurallarını yıkmakla kendini gösterir. Demek «esin»i göklerden yeryüzüne indirdikten sonra da onun niteliği yine gizemsi bir doğada kaldı. Artık akıl ve duygu ikiliğinden çok uzaklardayız. Öyle bir ikilik bize hiçbir şeyi açıklayamaz. Konu, esinin dışardan gelir gibi olduğu konusudur. Kimi şiirlerin düzyazıya çevrilememesi bundandır; çünkü onu ozan da kafasında düzyazı ile düşünememiştir. Bir şiiri düzyazıya çevirmekle, başka bir dile çevirmek aynıdır. Bu durumda çevirmene de yaratıcılık düşer." (Anday 1978: 80-81).

86). Anday, bilimadamı ile ozan ilişkisini irdelerken ozanın yaptığı işi felsefenin bilimlerle ilişkisine benzetir: "Ozanın bilimlerle ilişkisi biraz da felsefenin bilimlerle ilişkisine benzetilebilir. Felsefe nasıl birer konu dili olan bilim dilleri ile uğraşan bir dil ise, şiir de felsefe dilini konu edinen mantığın üstünde kurulu bir dil sayılabilir." (Anday 1994a: 32). bu açıklamalar da bize anday'ın ozan kavramı üzerinde fazlasıyla durduğunu göstermektedir.

3.1.2. Tiyatro

Tiyatro, Anday'ın yazılarında şiirden sonra ikinci sırada yer alır. Kültür Bakanlığı, 1986-1987 Tiyatro Mevsimi'nde Melih Cevdet Anday'ı en iyi oyun yazarı seçmiştir. Anday'ın tiyatro yazıları da tiyatro tarihi bakımından önemli bir yere sahiptir. Anday tiyatro üzerine yazdığı eleştiri ve denemelerinde başta tiyatro yapıtları olmak üzere, tiyatro oyuncuları, seyirciler, Türk tiyatrosundaki gelişmeler olmak üzere birçok farklı konuyu irdeler.

Anday'a göre tiyatro üç aşamadan oluşmaktadır: oyunun gösterim öncesi birinci aşamayı, oyunun canlandırılması ikinci aşamayı oluştururken oyun sonrası düşünceler, yorumlar üçüncü ve son aşamayı oluşturmaktadır: " (...) tiyatro gösterisi, öncesi ve sonrası ile var olan bir sanat etkinliğidir, daha perde açılmadan heyecanlanmaya başlarım, oyun bittikten sonra da uzun uzun düşünürüm üzerinde, böylece mutluluğum uzar." (Anday 1994a: 167). Melih Cevdet bu düşünceleriyle tiyatro sanatında yazardan eleştirmene kadar geniş bir çerçeveyi dikkate aldığını vurgular.

Tiyatro yapıtının bir üretim değil yaratım olduğunu kabul eden Anday'a göre, üretim sözcüğünü sanat yapıtı anlamında kullanmak yanlıştır: " (...) tiyatro metni 'üretilmez', ya çevrilir, ya yazılır. Bu sözcüğü genel olarak sanat yapıtları için kullanmak bana yanlış geliyor. Diyelim ozan şiir üretmez, şiir yazar. Sanatın işleyimden (sanayiden) ayrımı buradadır." (Anday 1994a: 281). Üretim, gerekli nesneleri ortaya çıkarmak için girişilen çalışmalar anlamına gelir diyen Anday, oyun sergilemek deyiminin de kullanılmasını doğru

bulmaz: “Bunun gibi ‘oyun sergilemek’ sözünü de yadırgıyorum. Tiyatro, bir sergievi, bir fuar değildir, orada oyun her kez yeniden yaratılır, oynanır, canlandırılır.” (Anday 1994a: 281).

Sanatlar içinde Anday’a göre halka en yakın olanı tiyatrodur. Namık Kemal’e göre de tiyatro; “her şeyden evvel eğlencedir; fakat hükmü hemen bir ‘içtimaî fayda’ düşüncesi takip eder ve tarif ‘faydalı bir eğlence” (Akyüz 1995: 58). Tiyatro yaratıldığı günden bu yana, arasız, halkın malı olmuştur diyen Anday, Moliere, Gogol’ü örnek olarak gösterir: “Moliere, Gogol gibi ustalar, tiyatro seyircisinde bilginin değil, sağduyunun, iyi niyetin yeterli olduğunu dirençle söylemişler, yapıtlarıyla, yapıtlarının halkça karşılanış biçimiyle bunu tanıtlamışlardır.” (Anday 2012: 230).

Anday, Muhsin Ertuğrul’un da başında bulunduğu sıralarda İstanbul Şehir Tiyatroları’nın bir toplantısında futbol sahalarında tiyatro yapılmasının önerildiğini şöyle açıklar: “Başta bir öneri atıldı ortaya, oyun yazarlarından futbol maçlarının yapıldığı günler stadyumlarda oynanmak üzere oyunlar yazmaları isteniyordu.” (Anday 2009b:151). Anday bu düşüncenin halka tiyatroyu götürmek için olduğunu belirtir; fakat tiyatronun statlarda oynanamayacağını ve bu düşünceyi onaylamadığını nedenleriyle birlikte ele alır:

> “Tiyatroyu halka götürmek! Ama olacak iş değildi bu bizce; sahne hangi yanda oturan seyirci için kurulacaktı? ‘Sahne kurmayız, ortada oynarız,’ denildi. Ama seyirci belli bir saatte değil de, birbiri arkasına geldiği için de oyunun ne zaman başlayacağı ayrı bir sorundu. Buna karşı da, baş yanı tam belli olmayacak biçimde oyunlar yazmamız öğütlendi. Ya ses nasıl duyulacaktı?” (Anday 2009b:151).

Anday halka ayrı tiyatro yapıtı yazmanın yanlışlığ üzerinde durur. Bu durumu açıklarken Ulvi Uraz’ın kapatılalı yıllar olan Hasanoğlan Yüksek Enstitüsü'nde, o güne değin hiç tiyatro görmemiş olan köylü gençlere, Gogol'ün *Müfettiş*’ini oynatmasına ve çok başarılı bir sonuç almasına değinir. Beğenilmeyen yapıtın sorumlusunun halk olmadığını söyler. İyi bir yapıtın halkın malı olacağını vurgular:

> “Tiyatronun klasikleri arasında haklı yerini almış olan Müfettiş oyunundan çıkaracağımız ders, halkı için ayrıca yazılan oyunun değil, en yüksek amaçlarla yaratılan yapıtın halka mal olduğu gerçeğidir. Bunun tersi, bence halkı küçük görmekten başka anlama gelmez diyeceğim ama bir anlama daha gelir: Yazarın

yeteneksizliğini örtme anlamına.” (Anday 2012: 231)

Anday yazısının devamında sadece Brecht’in ülkemizde halka yakın gösterilmesini eleştirir. Bizim halkımızı, Sofokles'i seyreden eski Yunan köylülerinden, Shakespeare'i seyreden İngiliz çıraklarından daha geri bulmaya hakkımız yoktur diyen Anday, halkımızı küçümsemeyi yanlış bulur: “Ama bizde nedense bütün bu ölümsüz yazarlar içinde sadece Brecht, halka yönelik tiyatroyu bulmuş yazar olarak sayılmaktadır. Neden? Çünkü halkın kendini oyuna kaptırmasını önlüyor, onu arada bir uyarıyormuş...” (Anday 2012: 232) Anday, tiyatro halk ilişkisine birçok yazısında değinir. Bu yazılarından biri de 2008’de çıkan *Açık Pencere* adlı kitabında yer alır.[146]

Ünlü bir tiyatro oyuncusunun bir seyirciye kızıp tiyatronun mabet olduğunu söylediğini belirten Anday, antik Yunan’da tapınak kabul edilmesine karşın günümüzde böyle bir şeyin kabul edilemeyeceğini vurgular: “Tiyatroya tapınak denmesinde bir saçmalık da var: gerçekten de, eski yunan tiyatroları birer tapınaktır.” (Anday 2008b 173). Anday’ın eleştiri ve deneme yazılarında tiyatro ayrıntılı ele alındığı için tiyatro üzerine yazılan yazıları ayrı başlıklar altında ele alınmıştır.

Anday tiyatroyla ilgili yazılarında sık sık eski Yunan’a gider. Tragedya, komedyanın o dönemde nasıl yaratıldığını, hangi anlamlarda kullanıldığını açıklar. Tragedya eski Yunanistan'da Dionysos onuruna düzenlenen şenliklerden doğmuştur.[147] Anday da

[146] “Zaten bu genç yöneticiler, yalnız tiyatro yazarlığına değil, tiyatro sanatına boş veriyorlar ve bunu açıkça söylemekte bir sakınca görmüyorlar. Halkı eğitmek, ona kitle bilinci vermek görevleri... Bunu Şehir Tiyatroları tüzüğünün birinci maddesi olarak yazıya geçirdiler. Ne yapmalı Tiyatroyu kötü, yararlanılmaz bir okul durumuna getirmek istiyorlar. Oysa bu alanda "halkçılığın" en iyi ve tek yorumu "halka tiyatro sanatını götürmektir. Çünkü halk sanatsızdır, sanat ayrıcalıklı sınıfın buyrultusunda ve tekelindedir. Halka klasiklerden başlayarak bütün dünya tiyatrosu götürülmeli, onda güzel sanatlardan haz duyma alışkanlığı yaratılmalıdır Bunun yaratacağı güzel sonulları, insanın insan edilmesi, dünyaya bakış kazanması, demek bunları önemli bulmuyorlar. Hemen her alanda benzen yanlışlığı, güdüklüğü, dar kafalılığı görmek beni mutsuz ediyor. Ekonomik eşitsizliğin, bu tün öteki eşitsizlikler üstüne çıkarılması belki doğru olabilir (ben tümden inanmıyorum buna), ama haksızlıkla savaşmanın yalnızca bu konu üzerinde durulmak sanılması; toplumun düşün yaşamını basitleştiriyor.” (Anday 2008a: 21).

[147] “Tragedya, Yunanca tragoidia sözcüğünden gelir; tragos keçi, oiddia ise ezgi anlamındadır. Böylece, tragedya ‘keçi ezgisi’ anlamındadır. Çünkü Diyonizos şenliklerinde koro, tanrının ona bağlı kölelerini simgeliyordu. Tanrının çevresinde doğanın yabancı güçlerini yansılıyan teke ayaklı satirler bulunduğu için ilk başlarda koro da satirlerin görünümüne

tragedyanın nasıl ortaya çıktığına değinir. Melih Cevdet konusunu bir söylenden alır dediği tragedyanın dialog ile koro bağlantısını irdeler. Tragedyanın idealar dünyasının bir yansıması olmadığını açıklar:

> "Asıl dialog ise, koronun girişinden önce söylenen prologos, epizotlar ve koronun son şarkısından sonra yer alan eksodos'u kapsar. İşte budur tragedya, bir idea'nın taklidinden çıkmamıştır ve elbet uzunca bir gelişme süreci içinde oluşmuştur." (Anday 2001: 77)

Anday, Aristoteles'in tragedyayı ve komedyayı tanımlamaya giriştiğinde ideaları bir yana itip yapıtları kaynak aldığını söyler: " (...) ideaları bir yana bırakıp, o yıllar yazılmış ve yazılmakta olan yapıtların ortak niteliklerini sayıp döker." (Anday 2001: 77).

Targedya antik Yunan sanatının en önemli ürünlerinden biridir. Gökdağ'a göre tragedyanın en büyük yazarları şunlardır: "Yunan tragedyası, *Poetika*'nın yazımından önceki yüzyılda başlamış, Aiskhylos, Sophokles ve Euripides gibi yazarların yapıtlarıyla doruk noktasına ulaşmıştı." (Gökdağ 2014: 167). Anday, 1978'de çıkan *Yasak* adlı kitabından tragedyanın özelliklerine değinir. Yazgıya karşı çıkma ve Tanrı buyruğuna boyun eğme gibi niteliklerini öne çıkarır:

> "Tragedya'da birey, uyması gereken zorunluluğa başkaldırır, onun ödevi ile istenci (iradesi) arasında bir çatışma kopar ve sonunda zorunluluğun dediği olur. Birey boyun eğer, Tanrı buyruğu yerine gelir. Örneğin Oidipus, alınyazısını öğrenmesine karşın, babasını öldürmemek, anası ile evlenmemek için bucak bucak kaçar da, sonunda bilmemden kaderin tuzağına düşer gene. Bütün savaşımı yenilgi ile biter." (Anday 1978: 266).

Antik Yunan'da Aristoteles tiyatroya bakış yönünden Platon'a karşı çıkmıştır. Bu konuyu irdeleyen Anday, Aristoteles'nun karşı çıkmasını öykünmenin doğuştan gelen bir durum olduğunu ileri sürmesine bağlar: "'İnsanda taklit içgüdüsü vardır.' Böylece taklit, insanın ruhsal bir parçası olarak, ahlaka aykırılık suçlamasından yakasını kurtarır (Tiyatro da kurtulur)." (Anday 2001: 77). Bu konuda Özdemir Nutku da Aristoteles'in Platon'a karşı gelmesiyle ilgili olarak açıklamalar yapar. Söze Aristoteles'in mimesis kavramından çıkardığı özün başka olduğunu söyleyerek başlayan Nutku, "Platon, doğada 'kutsal olarak

---

giriyordu. İlk dönemlerde korodaki oyuncular teke derileri (tragoi) giyerek oyun alanına çıkıyorlardı. Tragedya türü de tragos ezgilerinden doğdu." (Nutku 1990 :35).

bulunan' yaratıcı etkinliği ozanların şiirlerinde 'taklit ettikleri' görüşünü benimser." dedikten sonra şu şekilde devam eder:

> "Oysa Aristoteles, sanatta mimesis'in yaratıcı bir etkinlik olduğunu buna karşı savunur. Şiirin (dram sanatının) bulgulayacağı ve bildireceği bir gerçek vardır. Bilimin ve tarihin gerçeklerinden daha derine inen bir gerçektir bu. Buna göre, Platon, mimesis teriminin daha çok genel anlamıyla, Aristotes ise daha çok özel anlamıyla kullanmıştır. Platon için taklit olan mimesis, Aristoteles için sanatta yeniden yaratmadır." (Nutku 1990: 36- 37)[148]

Tragedya bir yücelik yaratır içimizde, bu da sessizlik ve ağırbaşlılık içinde doğar diyen Anday, tragedyanın Türkçeye yanlış çevrildiğini düşünür. Tragedya izlerken ağlanmayacağını söyleyen Anday, bu oyunlarda düşünmenin ağır bastığını vurgular: "*Tragedya*'nın, dilimize ağlatı diye çevrilmesi yanlıştır; tragedya seyredilirken ağlanmaz, derin derin düşünülür ve bir tür erince varılır. Konuya uzak olmaktan ötürü." (Anday 1992a: 275). Anday'a göre ağlatan oyunlar değersizdir. Tragedyada kahramanın mücadelesinin önemli olduğunu vurgular: "Ağlatan oyunlar ise melodramlardır, bundan ötürü değersiz sayılırlar. Tragedyada, başına gelen korkunç olaya, kahramanın nasıl vakarla dayandığını görür, bunu aklımla değerlendiririm, ama ağlamam." (Anday 1992a: 402).

---

[148] Özdemir Nutku sözlerinin devamında Platon ile Aristoteles'in bakış açılarındaki farkı Aritoteles üzerinden maddeleyerek açıklar: "Aristoteles, bu terimin sanatta yeniden yaratma anlamında algılanması gerektiğini şu örneklerle vurgular:

1. Sanat dalları birbirinden a] kullandıkları araçlar, b] ele aldıkları konular ve c] üslûpları açısından ayrılırlar. Bu sanat dalları genel olarak salt taklit anlamıyla ele alm- salardı, birbirinden ayrı olmamaları gerekirdi; sanat dalları eğer yaşamı taklit etselerdi hiçbir ayrım ortaya çıkmazdı. Ama sanat, değişik imgelemelerden ve düşüncelerden varolduğu için birtakım farklar da ortaya çıkmakta ve yaşamdaki gerçekler bir sanat yapıtı olarak yeniden yaratılmaktadır.

2. Tragedya tamamlanmış bir aksiyonun mimesis'idir. Tragedyanın gücünü ve etkisini yoğunlaştırmak için abartmaya gidilir ve bunun içinde geniş bir imgelem gücüne gereksinme duyulur. Tragedya imgelemin ürünüyse, taklit değil, yeniden yaratmadır.

3.Dram sanatı aksiyon birliği gerektirir. Birlik ya da bütünlük imgelerden ve şairane özelliklerden sağlanır. Ozan (ya da yazar) olayları öyle bir biçimde birbirine ekler ki, bu aksiyon birliğini getirir. Böylece şiir (tragedya) birtakım olaylardan çok evrensel gerçek ile ilgilenir. Bu da mimesis' in bir yeniden yaratma olduğunu gösterir. Bir yazarın imgelerinden kurulan aksiyon birliği taklit olamaz.

4. Şiir (tragedya), tarihten daha felsefi ve daha mükemmeldir. Tarih ne olduğunu, dram sanatı ise ne olabileceğini gösterir; çünkü tarih belli olan gerçek, dram sanatı ise evrensel gerçekle ilgilenir. Aristoteles'in, Platon'a. önemli yanıtlarından biri de bu noktadadır: 'Tragedya, tarih bilgisinden daha felsefi ve daha yüce bir şeydir; çünkü tragedya evrensel olanı, tarih ise özel olanı verir. (...) " (Nutku 1990: 36- 37).

Anday, 1999'da çıkan *Geçmişin Geleceği* adlı yapıtında yer alan "Espri Nedir?" başlıklı denemesinde tragedyanın insanı ağlatmadığı düşüncesine yine dönüş yapar. Tragedya için dilimizde "ağlatı" karşılığının bulunması ve kullanılması çok yanlıştır dedikten sonra şöyle devam eder yazısına: " (...) çünkü tragedya ağlatmaz. Bu işleri gören, komedyanın yozlaşmış biçimi olan vodvil ile, tragedyanın bozulmuşu olan dramdır. (Tiyatro sanatı anlamına gelen "dram"ı bunun dışında tutalım)." (Anday 1999: 109). Özdemir Nutku bu konuda şunları söyler: Tragedyanın tanımının "Ciddi ve hüzün verici karakterlerden kurulu ve sonu kötü biten bir dramatik yapıt" olarak tanımlandığını belirten Nutku, Anday gibi bu tanım anlayışına karşı çıkarak "Ne ki, genelde tragedya kavramı üzerine düşünülen de budur. Böyle bir tanımlama da genelleştirilmiş her düşünce gibi yetersizdir." dedikten sonra sözlerine şöyle devam eder:

> " (...) tragedyanın genellikle yöneldiği sonuçta kahramanın ölümü vardır. Ancak ölüm her durumda trajik olmayabilir. Günlük yaşamımıza bir gözatacak olursak, çevreden ve sorunlardan soyutlayarak izlediğimiz herhangi bir ölüm olayı trajik olmayabilir. Örneğin, yeni doğmuş bir bebeğin ölümü, bir katilin asılması, bir psikopatın intiharı, çevreden ve sorunlardan soyutlandığı anda hiç de trajik görünmeyebilir. Bu örnekler de, çevresi ve sorunları ile acı öykülerdir. Ancak bunlar bir tragedya teması olarak yeterli değildir. Bir olayın trajik olabilmesi için, herşeyden önce gerilimi çok tiz olan bir heyecanı getirmesi gerekir." (Nutku 1990: 35).

Modernizmle birilikte yazgıya bakışın değiştiğini belirten Anday, şunları söyler: "Artık birey kendi duygu ve düşüncelerine uygun olan kararı verir, bu kararı uygulamaya bakar. Başarır ya da başaramaz, o başka sorun. Başaramazsa ortaya 'dram' dediğimiz durum çıkar." (Anday 1978: 266). Rönesans'la birlikte ödev istek çatışmasının yerini, istek-yapma gücü, gerçekleştirme çatışmasının aldığını belirten Anday, bu bakış açısının değişmesiyle birlikte insanlığın trajik bir çağdan dramatik (buna romantik de diyebiliriz) bir çağa geçtiğini vurgular. Bu yeni dönemde Goethe ile Shakespeare'in targedyada oynadıkları role dikkat çeken Anday, Goethe ve Shakespeare için şunları söyler:

> "Bu yeni çağın temsilcisi olarak da İngiliz ozanı Shakespeare'i görür Goethe, onu örnek gösterir. Şu çok derin buluşunu ortaya atar: Shakespeare insanlardaki istekleri, dışardan onlara zorlanmış gibi gösterme yolunu tutmuştur oyunlarında... Sözgelişi Macbeth, sanki falcıların, büyücülerin aşılamalarına (telkinlerine) uyarak kral olma hevesine kapılmıştır. Oysa bal gibi bu tutkuya kaptırmıştır kendini. Başka bir deyişle Shakesperae, buradaki dramı, tragedya kılığına; sokmaktadır." (Anday 1978: 266)

1994'te çıkan *Geleceği Yaşamak* adlı kitabında bu konuya tekrar dönüş yapan Melih Cevdet, bireyin yaşadığı büyük değişimi romantizm ve Goethe bağlamında irdeler, Shakespeare'in yapıtlarından örnekler verir. İlk olarak dramla tragedya arasındaki ayrıma değinen Anday, Goethe'nin yaptıklarına dikkat çeker: "Goethe o unutulmaz incelemesinde, Shakespeare'i ele alarak, bu ozanın büyüklüğünün eski sanatla yeni sanatı birleştirmesinden kaynaklandığını anlatır. Goethe için eski sanat tragedyadır, yeni sanat ise dram." (Anday 1994b: 140). Shakespeare'in dramla tragedyayı birleştirdiğini vurgulayan Melih Cevdet, Shakespeare'in kahramanları üzerinden sözlerini somut hale getirir:

> "Tragedya, istenç ile yazgı arasındaki çatışmadır ve bu çatışma kaçınılmazdır. Örneğin, Brutus, Sezar'ı öldürdüğü için, bir katil olarak suçludur; öldürmeseydi, Roma'yı bir diktatörden kurtarmadığı için suçlu olacaktı. İçinden çıkılamaz bir durumdur bu. Ancak Brutus, ona dışardan yapılan bu aşılamalara karşın, Sezar'ı öldürmek gerektiğini kendi düşünmüştür ve bundan ötürü, dileği ile eylemi arasındaki çatışmayı yaşar. İşte romantik öğe budur." (Anday 1994b: 140)

Anday, Macbeth'in de kralı öldürmeyi kendisinin düşündüğünü; fakat bunu, büyücü kadınların "Kral olacaksın" aşılamasından sonra düşünmüş gibi gösterildiğini de söyler. Anday, Shakespeare'in trajik öğe ile romantik öğeyi iç içe kullanmak istediğini vurguladıktan sonra "Onun tipik romantik oyunu, isteği ile istenci arasında bocalayan Hamlet'in öyküsüdür." (Anday 1994b: 140) diyerek Romantizme örnek olarak Hamlet'i ön plana çıkarır. Melih Cevdet'in burada üzerinde durduğu Hamlet öte yandan Ortaçağ'dan Aydınlanma Çağı'na geçen yolda köprü görevi de görür. Hamlet'in yaşadığı ikilem kendi kararını kendisi verecek olan bireyin çıkmazıdır gerçekte yaşanan. Bireyin özgürleşmesi onun Tanrı algısını da derinden etkilemiştir:

> "Shakespeare'in kişileri (belki de daha çok, bir önceki kuşağın, Elizabeth dönemi tiyatro yazarlarının kahramanları) kendilerine şu soruyu sorarlar: İstediğimizi yapmakta özgür değil miyiz? Kilise'nin yetkisi adamakıllı azalmış, Tanrı inancı iyiden iyiye güçsüzleşmişti. Kiliselerce bir araya getirilip düzenlenmiş öğretilerde kuşkuya yer bırakmayacak biçimde betimlenmiş olan o Kutsal İstem yerine insanoğlu başka bir Tanrının varlığından kuşku duymaya başlamıştı. Bu tanrı iyilikseverlikle, doğruculukla hiç ilgisi bulunmayan, belki de yalnızca acımasız, daha büyük 'olasılıkla da insanoğluna sevecenlik değil, onun acılarından mutluluk duyan bir Pan olabilirdi ya da karanlık bir yazgı." (Lunaçarski, 1982: 31)

Anday katarsis[149] kavramına da değinir ve bunun anlamının bizde eksik bilindiğini belirtir. "Aristo tragedya'nın ödevini anlatırken niçin 'katarsis' sözcüğünü kullanmıştı? Bize, bu sözcüğün 'boşalma' anlamına geldiği öğretilmiştir; oysa o; sözcükte 'iyileştirme' anlamı da vardır." (Anday 1992a: 275) vurgusunu yaptıktan sonra Aristo'nun katarsis'le ne demek istediğini Kral Oidipus'i örnek gösterek şu şekilde açıklar: " (...) Kral Oidipus oyununu gören kişi, içinde saklı 'anası ile yatma' ya da 'babasını öldürme' korkusundan mı kurtulurdu? Hiç sanmıyorum; sadece bir mitosun öyküsünü öğrenmiş olurdu; mitosun oynanması ise, eski bir iyileştirme yönteminin anımsanmasından başka bir şey değildi." (Anday 1992a: 275).

Melih Cevdet, bir tiyatro yazarı olarak tragedya gibi *komedya*yı da yakından irdelemiş özelliklerini ayrıntılı olarak ele almıştır. İnsan hem bir gülen yaratık, hem de bir gülünen yaratıktır. Tragedyada olduğu gibi komedya[150] konusunda da antik Yunan'dan yola çıkan Anday, Aritoteles'dan "Aristo der ki, 'Gerçekten de tragedya dithyrambos korosundan, komedya ise phallos şarkılarından doğmuştur.'" (Anday 1994a: 117) şeklinde alıntılar yaparak komedyanın ortaya çıkışına değinir. O dönemde komedyanın güldürü anlamına gelmediğini belirten Anday, ilk komedyaların "Eski Yunan komedyası açık saçık bir oyundu ve bu açık saçıklığı kimse yadırgamazdı." (Anday 1994a: 117) dedikten sonra Aristofanes'in komedyayı köylü bakış açısından kurtardığını belirtir: "Aristo'nun yazdığına göre komedi sözcüğü, 'köyler' anlamına gelen 'komai'den türemiştir. Demek köylerde oynanan kaba saba oyunlardı bunlar. Ama Aristofanes onu yüceltti, en önemli sorunları

---

[149] Aristoteles'e göre "tragedyanın ödevi, uyandırdığı korku ve acıma duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir" (Aristoteles, *Poetika*, (Çev. İsmail Tunalı), İstanbul: Remzi Kitabevi, s: 20, 1976).

[150] Atilla Özkırımlı komedyanın doğuşu ve gelişimi için şunları söyler: "Komedya da, tragedya gibi, şarap tanrısı Dionysos adına yapılan törenlerden doğmuştur. Aristoteles'e göre, 'Komedya, phallos türkülerinden doğmuştur' (Poetika, IV/8). Bağbozumu sırasında düzenlenen (ocak-şubat) ve 'Lenaia' adı verilen Kır Dionysia'smda, 'komos' denen alaylar kurulurdu. Bol bol şarap içip acayip kılıklara giren halk, flüt çalan birinin arkasında türlü taşkınlıklar yaparak sokaklarda, kırlarda dolaşırdı. Bu alaylarda, üreme ve bolluk tanrısı Phales'in simgesi olarak yapma bir 'phallos'. (erkeklik organı) taşınır, tanrı Dionysos ve onun yoldaşı. Phales adına övgü türküleri söylenir, açık-saçık şakalar yapılır, çılgınca dans edilir, şuna buna sataşılırdı. Komedya (komoidia) terimi işte bu komos sözünden doğmuştur, 'komos türküsü' (komos alayında söylenen türkü) demektir. Aristoteles, başlangıçta komedyaya önem verilmediği için, onun gelişmesinin bilinmediğini söyler; komedya için ilk defa 'hikâye yazan' (konulu oyun yazan) ozanların Sicilya'lı Epikharmos ile Phormis olduğunu, bu yeniliğin Attika'- ya oradan geldiğini bildirir." (Özkırımlı 1984: 760).

şaka yollu anlatmayı buldu.” (Anday 1994a: 117).

Gülmeyi inceleyenler arasında, gülme ile ağlamayı özdeş bulanlar da çıkmıştır diyen Anday, “Gerçekte ‘komedya’yı güldüren sanat saymak yanlıştır. Moliere'in kimi komedyaları (örneğin *Don Juan*) güldürmez.” (Anday 1999: 109) görüşünü savunmaktadır. Melih Cevdet hem Türkiye’de hem de Batı’da komedyanın ve komediyenin hangi anlamlara geldiğine de değinir:

> “Nerden kaynaklanıyor bu gelenek? ‘Komedi’ye ‘güldürü’ karşılığını bulduk, ‘komedyen’ deyince de güldüren oyuncuyu anlıyoruz. Gerçi Batılılar da ‘comedien’ ile ‘tragedien’i ayırmışlardır ve ‘comedien’i, ‘comedie oynayan aktör’ diye tanımlarlar, ama o sözcük genellikle ‘artiste’ anlamında kullanılır.” (Anday 1994a: 117).

Eski Yunan’da gülmek ayıp değildi diyen Anday, gülmenin Moliere çağında ayıp sayıldığını belirtir. Anday, Moliere’in yaşadığı bir olayı anlatır.[151] Anday, Moliere’in yaptığı gibi Gogol’ün de *Müfettiş* adlı oyununa gösterilen tepkilerle ilgili olarak bir oyun yazdığını belirtir. Gogol’ün yapıtında da gülmenin ne olduğu tartışmaya açılmıştır. Anday şunları yansıtır:

> “Gogol, ünlü oyunu *Müfettiş'in* temsilinden sonra, gazetelerde çıkan yergileri toplayarak, topunu birden yanıtlamak için *Yeni Bir Komedyanın Oynanmasından Sonra Tiyatrodan Çıkış* adını verdiği bir oyun yazdı, tıpkı Moliere gibi. Orada adı "Komedyanın Yazarı" diye geçen kişi, bir yerde şöyle diyor:
>
> - Ama gülmenin müthiş gücü iyice bilinmiyor. Gülünecek şey aşağılık bir şeydir diyorlar, o kadar. Ancak ciddi, heybetli bir sesle söylenen şeyleri yüksek buluyorlar. Ah Tanrım, bu dünyada yüksekliğine inandığı hiçbir şeyi olmayan ne çok adam var!

---

[151] “O zaman gülmek halka özgü diye bilinirdi. Bu bakımdan kibarlar Moliere'in oyunlarından hoşlanmamışlardır. Moliere *Kadınlar Okulu* adlı oyununun oynanmasından sonra, uyanan tepkilere, yergilere karşı *Kadınlar Okulunun Eleştirisi* adlı küçük bir oyun yazmıştı. *Kadınlar Okulu'nu* seyreden bir kibar, oyunu asık bir suratla dinlemiş, herkes güldükçe o kaşlarını çatıyormuş, kahkahalar yükseldikçe de omuzlarını silkiyor, salondaki halka bakıyor, ‘Gül halk. gül!’ diyormuş. Oyunda Moliere'in temsilcisi olduğu anlaşılan Dorante ile güldürüyü hiç beğenmemiş olduğunu söyleyen bir marki arasında şu konuşma geçmektedir:

- Şunu bilin ki marki, tiyatroda doğru düşünmek için özel bir yer yoktur. Yarım altınla on beş mangır arasındaki fark insanı, zevk sahibi etmez: kötü yargı ayakta da verilebilir, koltukta da. Şunu da söyleyeyim ki, ben parterin zevkine daha çok güvenirim... Demek ki, sizce büyüklük, güzellik yalnızca ciddi yapıtlarda olabilir; komik piyesler üstünde durmaya değmez. Görüyor musunuz, gülme adi bulunduğu için ancak halka yakıştırılmaktadır, öyle ise Cervantes'in, Shakespeare'in, Fielding'in, Gogol'ün yapıtları saçmadır. (Anday 1994a: 117-118).

> Esinle yaratılan her şey onlar için boş laflardır, saçma şeylerdir. Shakespeare'in yapıtları da onlara göre saçmadır, ruhun kutsal duygulan saçmadır. (Anday 1994a: 118)

Dostoyevski, Kafka, Marquez gülmeceyi kullanmıştır deyip sözlerini şu şekilde sürdürür: "Bana öyle geliyor ki, bildiğimce, tragedya ortadan kalktıktan sonra dünyanın bütün büyük yazarları gülmeceyi kullanmışlardır." (Anday 1994a: 118). Anday, ülkemizde de gülmenin ayıplandığını söyler: "(...) özellikle ülkemizde gülme çoğun ayıplanır, ciddiliğe aykırı sayılır, çünkü ciddiliktir doğal olan, gülmek isteyen arada bir, o da hafifçe gülmelidir, yoksa 'sulu' nitemini yapıştırırlar ona." (Anday 1994a: 117). Anday bu düşünceleriyle gülmeye karşı oluşturulan tutumu da yermiş olur.

Anday günümüzde, vodvili saymazsak, tragedya ve komedya ayrımının olmadığını oyunlarda trajik ve komik öğenin iç içe geçtiğini belirtir: " (...) gerçekte trajedi maskesi ile komedi maskesi birbirine benzer. İnsanların gülerken ağlamaya, ağlarken gülmeye geçmeleri de bunu gösterir, dahası ağlayan gülene, gülen de ağlayana benzer." (Anday 1994a: 117).

Tiyatro sanatında öne çıkan unsurlar arasında *oyun yazarı, oyuncu ve yönetmen* de yer alır. Oyun yazarı-yönetmen-oyuncu ilişkisini irdeleyen Anday, tiyatrocuların, yönetmenlerin büyükçe bir bölümünün, yazarın bu üçlü içindeki yerini önemsiz görmeye yatkın olduklarını belirtir. Bir yönetmenin, 'Yazar tiyatrodan anlamaz,' diye düşünmesinin çok yanlış olduğunu vurgulayan Anday, tiyatro tarihinin yazarlar tarihi olduğunu söyler, antikiteden örnekler verir:

> "Sofokles'in yönetmeni kimdi ve onun tragedyalarında ne gibi değişiklikler yaptı? Düşünün ki, koca Aristoteles bile tragedyayı anlatırken, Aiskilos'un, Sofokles'in, Öripides'in yapıtlarını incelemekle yetinmiştir. 'İşte tragedya onların yapıtlarına denir,' demek istemiştir. Başka türlü nasıl olabilirdi? Tragedya gökten inmedi ya! Diyeceğim, tragedyanın yapısına dokunulmaz, dokunulamaz. Demek klasik çağda oyun yazarı (ozan), bu yapıyı kendi başına çalışarak kuruyordu." (Anday 1992a: 282)

Tiyatro yönetmeninin yazarın yapıtına karışıp karışmayacağı, yapıtı kısaltıp kısaltamayacağını tartışmaya açan Anday, ilk olarak yönetmenin ortaya çıkışını ele alır. Ona göre, tiyatroda yönetmen kavramı tragedya etkisini yitirinceye kadar söz konusu olmamıştır. Bunun nedeni olarak tragedyadaki kuralların katılığını gösterir:

"Yönetmenliğin önemi tragedya ortadan kalktıktan sonra kendini göstermiştir. Çünkü romantik anlayış klasik kuralları parçalayıp atmıştı." (Anday 1992a: 282). Anday yönetmenle yazarın birlikte çalışmasına karşı çıkar. Sanatçının yaratıcılığını koruyabilmek için ortaklıktan kaçınmasını vurgular: "Yazar-yönetmen ilişkisini, sürekli bir işbirliği biçiminde düşünmek, yazarın yaratıcılığını yok eder." (Anday 1992a: 282). Anday sözlerinin devamında dramaturga neden gereksinim duyulduğunu da belirtir:

> "Kendini tümden özgür bulan ozan, belki de 'fazla'nın, 'eksik'in ayırdına varamıyordu. Demek yeni kurallar gerekli oluyordu. Neydi bunlar? Bugün sahnede canlandırılabilecek oyun metinleri yanı sıra, sahneden canlandırılamayacak metinler de vardır. 'Dramaturg' sözcüğünün yaratılmasının nedeni budur." (Anday 1992a: 282)

Godoyu Beklerken'in herhangi bir kurala ya da tekniğe göre yazılmadığını belirten Anday, kendi oyunlarının durumunu da konu edinir. Anday henüz bir yönetmenden değişiklik almadığını vurgular. "Ben kendimi talihli bir oyun yazarı sayarım; çünkü bugüne değin hiçbir oyunum için, hiçbir yönetmenden değişiklik önerisi almış değilim. " (Anday 1992a: 283). Bir tiyatro beni oyunumun provalarına çağırdığında da sadece seyretmekle yetinirim, gereğince anlaşılmamış bir yer için soru sorulursa yanıtlarım, diyen Anday, yönetmenlerin ekleyeceği yorumlardan ise mutlu olacağını sözlerine eklemekten geri de durmaz:

> "Çünkü oyunumun yazılmış olmakla bitmediğini, ona yönetmenin ve oyuncuların yorumlarının da ekleneceğini, böylece ortaya tam bir tiyatronun çıkacağını bilirim. Yorumu, oynanışı, beğenip beğenmediğime gelince; oyunlarımın çeşitli yorumlanışları ile karşılaşmışımdır; bu durumda hangisinin daha başarılı olduğu üstüne pek kafa yormam, bir oyunun birçok yoruma elverişli olduğunu düşünmek hoşuma gider." (Anday 1992a: 283)

Sanatlar içinde tiyatronun başta gelen özelliği devingenliğidir. Tiyatro bu özelliğini oyuncular üzerinden gerçekleştirir. "Bu nedenle Tiyatro, ifade aracının insan, yani oyuncu olması, oyuncunun yaratıcı gücünden yararlanması ile kendine özgü bir etkinlik kazanmıştır. Oyuncu, düşünen, duyan ve yaratıcılık gücü bulunan bir varlık olarak, yazarın ve sahneye koyucunun eserini seyirciye aktarmakla kalmaz, ona katkıda bulunur." (Şener: 1972: 9). Oyuncunun önemine değinen Stanislavski, ondan beklenenleri şu şekilde açıklar: "Özelikle canlandırdığı şeyi duymalıdır. Birinci ya da bininci kezliğine bakmadan, rolünü incelerken yalnız bir, iki kez değil, her oynanışında az da olsa, çok da olsa kesinkes heyecan duymalıdır." (Stanislavski 2013: 28). Tiyatro üzerinde yazdığı makaleleriyle

dikkat çeken Güntekin de, bir tiyatro yapıtında oyuncunun önemine değinir. Oyunucunun başarısıyla yapıtın bambaşka noktalara ulaşabileceğine vurgu yapar:

> "Artist muharririn nâkıs hatlarını ve boş bıraktığı noktaları ikmâl ederek büsbütün yeni bir sîma vücûda getirir. Bu belki muharririn düşündüğünden büsbütün başka bir şahıstır. Fakat tam bir insan olduğu için temâşâgerin alâka ve merakını celb eder. Böyle sırf aktörün îcâdı sâyesinde sükûttan kurtulmuş veyahut şöhret kazanmış eserler pek çoktur." (Güntekin 1976: 29)

Tiyatro oyunları da yazmış olan Anday, oyunculukla ilgili düşüncelerini de açıklar. Farsça kahraman sözcüğü ile Batı dillerinde bulunan hero sözcüklerini karşılaştırmalı olarak ele alan Melih Cevdet, bunların kendinde oluşturduğu anlamlara değinir:

> "Bir romanın, bir oyunun, bir olayın başlıca kişisi anlamında kullandığımız bu Farsça (kahraman) sözcüğün, 'iş buyuran', 'savaşta yiğitlik gösteren' gibi anlamlara da gelmesi beni hep rahatsız etmiştir. 'Hero' anlamındaki 'kahraman' sözcüğünde bir yüceltme anlamı vardır ve bu anlam Eski Yunan söylenbiliminden ve özellikle tragedyasından kaynaklanır. Bu kahramanlar savaşlarda büyük yararlık gösterirler, kimsenin baş edemediği canavarları ortadan kaldırırlar ve en önemlisi, tanrılarla çatışarak başlarını belaya sokarlar, ama bu belalara göğüs germeyi bilirler. Kentlerin koruyucuları olan kahramanlar da vardı; örneğin Theseus Atina'nın koruyucu kahramanı idi. Diyeceğim, Eski Yunan tragedyalarının başkişilerine gerçekten yakışan bu nitemin zamanla 'principal figüre' (başkişi) anlamını yüklenmesi, özellikle bizim dilimiz göz önüne alındığında, garip yorumlara yol açıcı olmuştur." (Anday 1994a: 43)

Bir romanın, bir oyunun başkişisi, zavallının, ahmağın, kaçığın biri olabilir, böyle, birinden kahraman diye söz etmek yadırgatacaktır elbet, diyen Anday'a göre, büyük oyuncu tasavvuru geride bırakan oyuncudur: "Gerçek tiyatro, bize armoniyi veren tiyatrodur, onun gerekliliği bundandır. Büyük artistin 'icrası' tasavvurumuzu aşar." (Anday 1994a 46). İyi bir oyuncuda olması gereken özelliklere değinir. Oyuncunun sahnede olduğu sürece varlığını gösterebileceğini şiddetle vurgular. Anday'a göre tiyatro oyuncusunun sahip olması gereken özellikler şunlardır:

> "Hele en başarılı oyuncular, oynadıkları rollerde büyük bir ustalıkla tanınmayacak denli değişebildikleri için bizi büsbütün şaşırtırlar, bir bakıma kendi kişiliklerini silmenin, unutturmanın bir ürünüdür bu başarı. Üstelik özel yaşamını halkın gözünden saklamayı yeğ tutan sanatçıları da düşünürseniz, hiç de kolay değildir onlar için kişilik belirtici sıfatlar sıralamak." (Anday 2012: 16).

Tiyatro oyuncularının sahnenin dışına çıktıklarında silindiklerini söyleyen Anday, tiyatro oyunculuğunun olumusuzluklarına değinir. Oyunculuğun nankörlüğüne dikkat çeker:

"Oyunculuğun nankör bir uğraşı olduğu çok söylenir; çünkü oyuncu yaşadığı sürece vardır, ölümü ile birlikte bütün ününü, topladığı alkışı, sevgiyi de gömer. Gerçi belleklerde adı kalmıştır, zaman zaman da anımsanır, ama kuşaklar birbirini izledikçe, ortalıkta adı da duyulmaz oluverir." (Anday 2012: 15).[152]

Seyircinin gözünde rol ile oyuncu özdeşleşir. Bu nedenle birçok filmi ya da tiyatro yapıtını kafamızda oyuncular ile canlandırırız. Bakarsınız Hamlet deyince gözümüzün önüne Lawrence Olivier ya da Müşfik Kenter gelmiştir, diyen Melih Cevdet, tiyatro yazılarında seyircinin bakış açısına da değinir. Seyirci rolle oyuna aynı gözle bakar diyen Anday, kimi oyunları andığın aklına oyuncuların geldiğini vurgular:

> "Oyunla seyircinin birleşmesi hep böyle olur. Örneğin ben, Shakespeare'in ünlü kahramanı 'Lear'i hep Muhsin Bey olarak düşünürüm. Ama sen, 'Oyuncu değil, konu önemlidir' dersen, neden canlandırıyorlar, diye sorarım. Belli bir oyunu başka gösterimlerde başka sanatçılardan seyretmek, benim Hamlet ya da Lear imgemi bozmaz. Ama bu değişikliğin aynı oyunda olmasını aklım almıyor." (Anday 2001: 41).

Bilindiği gibi Türkiye'de tiyatro, Tanzimat döneminde Avrupa'dan yapılan çevirilerle ortaya çıkmıştır. Tanzimat edebiyatının ilk kuşağı içinde yer alan Şinasi, Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi'nin çalışmalarıyla tiyatro ülkemizde kök salmaya başlamıştır. Anday, Cevdet Kudret'ten alıntı yaparak Türk tiyatrosunun gerçek anlamda Cumhuriyet'le Batılılaştığını, yine Cumhuriyet'le geçmişten yararlandığını belirtir:

> " 'Geleneksel oyunlarımızdan yararlanma, hatta onu yeniden canlandırma görüşü ancak Cumhuriyet devrinde, Batı taklitçiliğinin olumsuz sonucu görüldükten, gerçek Batı kafası benimsenip ulusal tiyatro kurma sorununa Batılı gözüyle bakmaya başlandıktan sonra, zaman zaman ele alınmıştır.'" (Anday 2009a: 309)

Metin And da *50 Yılın Türk Tiyatrosu* adlı yapıtında bu konuyu ele alır. Atatürk'ün çağdaşlaşmanın ve Türk tiyatrosunun yerleşmesi için yaptığı devrimlere göndermede

[152] Oyunculuğun en olumsuz yönlerinin başında gelen ekonomik durum gelir. Dünyada tiyatro oyuncularının yaşadığı bu sıkıntıyı önlemek için ilk çalışmlar Fransa'da yapılmıştır: "24 Ağustos 1862 yılında, Comedie Française'de oyunculara sağlanan 12.000 livrelik emeklilik ikramiyesi, tiyatro tarihinde, sahne sanatçılarına sağlanan sosyal güvenliğin ilk örneği sayılmaktadır. Napolyon Bonaparte, 17 Nisan 1804 yılında, Comedie Française ile Theatre Française'in birleştirilmeleri yolundaki ilkeleri saptarken, bu ilkeleri oluşturan elli madde arasında, sanatçıların bir kaza ya da hastalık sonucu görevi bırakma zorunda kalmaları durumunda, kendilerine aylık bağlanmasını öngörüyordu. Bu yaklaşım, uygarlık tarihi açısından olduğu kadar, sanatçıya yardım konusunda ulaşılan hedefler açısından da önemli bir aşama sayılmalıdır." (Konur 2000:165)

bulunan And, Avrupa ülkelerinde bile yokken Türkiye'de üniversitelerde Tiyatro Kürsülerinin kurulduğunu söyler.[153]

Anday, Batı tarzı tiyatroya karşı çıkıp geleneksel tiyatroyu savunanlara da değinmiştir. Günümüz Türk tiyatrosunun Batı tiyatrosu olduğunu vurgular: "Bu tiyatro, Avrupa tiyatrosudur. Başka ne olabilirdi ki! Bunu bir türlü benimsemeyenlerin, benimsemek istemeyenlerin bulunduğunu bilmiyor değilim..." (Anday 2012: 449). Karagözün de yabancı kökenli olduğunu belirten Anday, tiyatroyu bize yabancı görmekten kurtulamayanların, yapıtların içine biraz ortaoyunu, karagöz koyarak ulusallaşmanın olacağını düşündüklerini söyler: "(...) bunlar, ne yapıp edip onun içine biraz ortaoyunu, biraz Karagöz katmak isterler, böylece de tiyatronun ulusallaşacağını sanırlar. Düşünmezler ki ortaoyunu da Karagöz de yabancı kaynaklıdır..." (Anday 2012: 449). Anday geleneksel sanattan yararlanmayı savunanlar arasında uyum olmadığını da belirtir: " 'geleneksel sanatlarımızdan yararlanma' yanlısı olarak ortaya çıkanların anlayışları arasında bile bir uyum bulunmamaktadır." (Anday 2009a: 310).

Anday tiyatro konulu yazılarında Türkiye'de oyunculukla tanınan adlara, eleştirmenlere ve araştırıcılara değinir. Anday, *Dümbüllü İsmail Efendi, Muhsin Ertuğrul, Cevdet Kudret, Genco Erkal, Müşfik Kenter, Yıldız Kenter* gibi yerli oyuncuları ele aldığı gibi *William Shakespeare, Bertolt Brecht* gibi yabancı tiyatro adamlarını da konu edinir. Anday, tiyatro yazılarında kimi tiyatro yapıtları üzerinde de durur: *Yanımdaki Yatak*, *İnsan Denen Garip Hayvan, Bir Kadın, Bir Düş, Bir Oyun, Konken Partisi, Bir Şey Yap Met.* Anday bu

---

[153] "Atatürk, kültür değişiminde temel kurumların temellerini de kendi eliyle atmıştır: Türk Tarih Kurumu, Türk Dil Kurumu, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi. Bu kurumların çalışmalarının olumlu sonuçları, tiyatromuzun gelişmesinde de görülmüştür. Özellikle Türk Dil Kurumu'nun çalışmaları dilimizde özleşmede vardığı gelişim, tiyatro dilinin gelişmesinde de olumlu izler bırakmıştır. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi de özellikle Anadolu'nun eski uygarlık-lanyla tanışmamız, bu uygarlıklarla özleşmemiz bakımından, Çince, Macarca gibi kültürümüzün araştırılmasında yardımcı dillerin ve kültürlerin öğrenimi yanında, yine onun kurduğu bu çatı altında — gerçi onun ölümünden sonra gerçekleşmiş olmakla birlikte— tiyatro üniversiteye girmiş, bir Tiyatro Kürsüsü ve bir Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü kurulmuştur, ilerde ilgili bölümlerde yeniden döneceğimiz bu konuda, bir çok Avrupa ülkelerinde henüz çekingenlikle böyle bir girişim yokken, üniversiteye tiyatronun girmiş olması ve bunun Atatürk'ün temelini attığı ku-rumda gerçekleşmesi, çok ileri ve önemli bir adım sayılmalıdır." (Anday 1973: 5).

oyunların dışında Shakespeare'in *Kral Lear, Hamlet'*ine ve Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken* adlı oyununa da yazılarında yer vermiştir.

Anday, *Dümbüllü İsmail Efendi*(1897-1973)'yi anlatırken *tuluat tiyatrosunu* da ele alır. İkisini birlikte değerlendirir. Melih Cevdet, Dümbüllü İsmail Efendi'ye ve tuluat tiyatrosuna[154] Sadi Yaver Ataman'ın hazırladığı *Dümbüllü İsmail Efendi*[155] adlı kitabından söz ederken değinir. Bu kitapta yalnızca ünlü tuluatçı Dümbüllü İsmail Efendi'nin tanıtılmadığını belirten Anday, kitabın içeriğiyle ilgili olarak ilk şu bilgileri verir:

> "Ancak Sayın Sadi Yaver Ataman'ın kitabı, sadece bir ünlü tuluat oyuncumuzun kişiliğini çizmek ve sanatını anlatmakla kalmıyor, gerek Dümbüllü İsmail Efendi'nin ağzından, gerek başkalarının anıları ile, bütün bir dönemin görünümünü, üstelik de ayrıntılarla belleklere sindiriyor. Bu bakımdan doyum olmaz bir tatla okunuyor ve bir başucu kitabı gibi yeniden bakılmak, okunmak için hazır bekliyor." (Anday 2012: 16)

Anday, tuluatçılık geleneğinde usta çırak ilişkisine dikkat çeker: "Tuluatçılık, yetenek bir yana bırakılacak olursa, usta-çırak ilişkisi içinde öğrenilir bir sanattı. Böylesi bir ilişki artık günümüz sanat dallarının hiçbirinde görülüp gösterilemez." (Anday 2012: 16-17). Anday, modern tiyatroda oyuncu kendini sakladıkça başarılı olur derken tuluat sanatçısının ise kendi oldukça başarıya ulaşabileceğini vurgular:

> "Ama tuluat tiyatrosunu, niteliği gereği, demek oyuncularını rol arkasına gizlemeyen, tersine olarak, ortaya çıkaran bir sanat kolu olduğu için, burada ün yapmış sanatçılar üstüne bu tür yargılara varmak zor olmasa gerektir. Tuluatçı kendisidir sahnede, çoğu kendi adları ile çıkarlardı. Naşit, Dümbüllü, kapıdaki bandonun yanında otururlar, bilet alıp içeri giren seyircilerine görünürlerdi. (...) Sahneye çıkışlarında da alkışlanırlardı ve bu alkışlara oyunu bırakıp selam verirlerdi." (Anday 2012: 16)

"Dümbüllü İsmail, ünlü tuluatçımız Hasan Efendi'nin yetiştirmesiydi." (Anday 2012: 15) diyen Anday, Dümbüllü İsmail Efendi'nin çok iyi bir izleyicisi olduğunu belirtir. Onu sürekli izleyemeye gittiğini belirtir: "Ben Dümbüllü İsmail'i çok seyrettim. Hangi tiyatroya geleceğini duysam giderdim görmeye. Böylesine sevimli bir insan az bulunurdu kanısındayım." (Anday 2012: 16). Dümbüllü İsmail eski bir dönemi ölümüyle kapadı diyen

---

[154] "Tuluat: Karagöz, ortaoyununda olduğu gibi, önceden yazılmış bir metne dayanmadan, ama örgüsü önceden bilinen oyuncuların bu örgüye göre o andaki buluşlarıyla konuşarak geliştirdikleri halk tiyatrosu türü."(Özdemir 1990: 284).

[155] Sadi Yaver Ataman, *Dümbüllü İsmail Efendi,* Yapı Kredi Bankası Yayınları, 1975.

Anday, tuluat tiyatrosunun artık yaşamadığını belirtir: "Kel Hasan'dan sonra tuluat tiyatromuzu Naşit ile birlikte o temsil etti. Bugün tuluat tiyatromuz artık tarihe karışmış sayılır." (Anday 2012: 15).

Anday'ın Cumhuriyet sonrası Türk tiyatrosunu irdelerken en çok üzerinde durduğu kişilerden biri *Muhsin Ertuğrul*(1892-1979)'dur. Anday'a göre Batı tarzı Türk tiyatrosunun kurucusu Muhsin Ertuğrul'dur: "Tiyatro denilince en başta onun adını ansımamız bir rastlantı sayılmamalı. Tiyatromuz Muhsin Ertuğrul ile kuruldu, onun öncülüğünde yürüdü, gelişti. Bu tiyatro, Avrupa tiyatrosudur." (Anday 2012: 448-449). Zihni Küçümen de Ertuğrul'un Türk tiyatrosundaki kurucu rolüne dikkat çeker. Küçümen düşüncelerini Muhsin Ertuğrul'un doğumunun 100. yılını nedeniyle 14. sayısını Muhsin Ertuğrul'a ayıran *Tiyatro... Tiyatro...* dergisinde açıklar. Yazısına "Muhsin Hoca Üzerine Söyleşi" adını veren Küçümen karşılıklı konuşma havasında içinde Ertuğrul'un önemini ve kuruculuğunu şu şekilde açıklar:

> "- Genç kuşaklara Muhsin hocayı nasıl tanıtırsın?
> - Hem çok kolay, hem çok zor bir iş!
> - Neden?
> - Kolay: "Çağdaş Türk Tiyatrosu'nun kurucusu,
> oyuncu ve yönetmeni" derim. Zor: Ona, çevrelerinde gördükleri herhangi bir oyuncu-yönetmen gözüyle bakmalarını nasıl önleyebilirim?
> - O zaman?
> - Özellikle genç tiyatrocu kuşağına derim ki, "Önce kitaplıklara gidin, 'Darülbedayi, Türk Tiyatrosu ve Devlet Tiyatrosu' dergilerinde hocanın başyazılarını okuyun." (Genellikle Perdeci, özellikle kendi imzasıyla)" (Küçümen 1992: 17).

Muhsin Ertuğrul'un yaptığı çalışmalar, oyunculuğu, bulunduğu görevler Anday'ın yazılarında büyük bir yere sahiptir. Muhsin Ertuğrul'u Şehir Tiyatroları'nın başındayken tanıdığını belirten Anday, Muhsin Ertuğrul'la ilgili ilk izlenimlerini aşağıdaki gibi anlatır:

> "Karşısındakini dinleyişi dikkatimi çekmişti. Sorularınızı 'evet' ya da 'hayır' gibi kısa yanıtlarla karşılar, başını bir sağdan sola, bir soldan sağa eğerek boyuna sizi konuştururdu. O sırada ne düşündüğünü anlamak, sanırım, olanaksızdı. Bu davranışın oyunculuk uğraşından gelme olduğunu düşünmüşümdür. Çok nazikti. Sonra Ankara'ya, Devlet Tiyatroları'nın başına getirildi." (Anday 2009b: 72).

Melih Cevdet, Muhsin Ertuğrul'un kişiliğini ele alırken onun tiyatro tutkusu üzerinde ayrıca durur. Tutkulular gereklidir bir topluma, ancak onlar kurarlar toplumun kültür temellerini diyen Anday, Muhsin Ertuğrul'a duyduğu hayranlığı saklamaz:

> "Muhsin Ertuğrul'un tiyatro tutkusu bende hayranlık uyandırmıştır. Böylesi bir tutku olmadan hiçbir uğraşta iş başarılamayacağına inanırım. Nasıl dayandı Muhsin Ertuğrul, nasıl sürdürebildi işini, nasıl erdi başarıya, bu yalnız benim için değil, toplumumuz bakımından da merak konusuydu." (Anday 2009b: 73)

Anday, Muhsin Ertuğrul'un Demokrat Parti'ye boğun eğmediğini belirtir. Muhsin Ertuğrul kendisini ayağına çağıran Demotrat Parti'nin Milli Eğitim Bakanı'na rest çeker:

> "(...) Derken Demokrat Parti geldi iktidara. Bir gün Milli Eğitim Bakanı, Devlet Tiyatroları Genel Müdürü Muhsin Ertuğrul'a telefon eder; şu konuşma geçmiş aralarında:
> Bakan: " Muhsin Bey, bana kadar gelin."
> - M. E.: "Ben gelemem efendim."
> Bakan: "Öyleyse emrediyorum, gelin!"
> M. E.: 'Terbiyesiz!'
> Ve Muhsin Ertuğrul, o akşam trene binip İstanbul'a döner." (Anday 2009b: 73)

Muhsin Ertuğrul, *Godot'yu Beklerken* adlı yapıtı Paris'ten bir hafta sonra Türkiye'de sahneye koyma başarısını göstermiştir: "*Godot'yu Beklerken* adlı oyunu, Paris'teki temsilinden bir hafta sonra İstanbul'da sahneye koyması bir olaydır." (Anday 2009b: 74)

Anday, Ertuğrul'un Türk seyircisine getirdiği yasaklara değinir: "Türkiye'de bu uygarlık yayıcılarından biri olan Muhsin Ertuğrul, tiyatroda fındık fıstık yenmesini yasak etmişti." (Anday 2008a 27). Anday benzer düşüncelerini Gökyüzü Haritası adlı kitabında da yineler.[156] Melih Cevdet, Ertuğrul'u ölümünden sonra anar. Onun ayırıcı özelliklerini dile getirir. O, dünyadaki en yeni sanat akımlarını izler, bize onları tanıtır, böylece kuşaklar birbirini kovaladıkça hep önde giderdi diyen Anday, Muhsin Ertuğrul'un hem eski hem de yeni yapıtları birlikte ele aldığını aşağıdaki gibi açıklar:

> "Yitirdiğimiz bu büyük sanatçı, tiyatromuzu, tiyatro yazınımızı, sinemamızı, genellikle kültürümüzü kişiliği ile öylesine doldurmuştur ki, bu konuları açıp da onu anmamak

---

[156] "O Muhsin Ertuğrul ki, kurduğu uygarlık tiyatromuza alışkanlığı yerleştirmek, halka bu tiyatronun ne olduğunu anlatmak için daha yıllar önce *Darülbedayi* adlı dergide (ki, *Türk Tiyatrosu* dergisinin temelidir o), tiyatroda fındık fıstık yenmeyeceğini, perde açıldıktan sonra konuşulmayacağını, oyuna vaktinde gelineceğini kendi imzası ile yazmıştı ve tiyatro sever Türk halkı, oyun seyretmenin nasıl olacağını yıllardan beri tanıtlamaktaydı." (Anday 2012: 154).

> olanaksızdır. Muhsin Ertuğrul'u sahnede, beyaz perdede görmek, yazılarını okumak, kendisini tanımak ve kendisiyle konuşmak mutluluğuna ermiş kişilerden biri olduğum için, onun ölümü üzerine yazmaya başlarken belleğimi düzene koymakta güçlük çekiyorum. Çünkü o iyi bir oyuncu olduğu kadar *(Kral Lear/Bir Güneş Batarken'i* nasıl unutabilirim!), klasiklerden modernlere dek dünyaca ünlü en seçkin oyunları ülkemizde sahneye koymuş öncü bir yönetmen, gerçekten iyi bir yazar ve çevirmen, Türk toplumunun yenileşmesinde büyük rol oynamış aydın bir savaşçı, tiyatro sorunlarında başvurulan en sağlam kaynak ve tümünden önemli olarak, uygar bir insandı." (Anday 2012: 447)

Anday'ın 4 Mayıs 1979 *Cumhuriyet*'te çıkan ve daha 2012'de yayımlanan *Gökyüzü Haritası* adlı yapıtındaki "Muhsin Ertuğrul için" başlıklı yazısında, belirtildiğine göre Muhsin Ertuğrul çocukluğunda Karagöz gibi geleneksel Türk tiyatrosu ürünlerini izlemeye gitmiş; ama onlardan zevk alamamış. Muhsin Ertuğrul geleneksel tiyatronun yenilenmesi konusunda sadece Şinasi'nin yaptıklarına değinmiştir. Anday, Muhsin Ertuğrul'un Avrupa tiyatrosunu getirdiğini ve evrensel sanat birikiminden yararlanmak istediğini şu şekilde açıklar:

> "Onun getirip yerleştirdiği tiyatroya, Avrupa tiyatrosuna 'burjuva tiyatrosu' diyenlerin bulunduğunu bilmiyor değilim. Ama Muhsin Ertuğrul sürekli bir devinim, gelişim içinde bulunan bu tiyatroyu donduran kalıplarda bırakacak anlayışta biri değildi. Bakın, 'Bugün size istediğiniz gibi bir tiyatro kurma olanağını verseler nasıl bir tiyatro kurardınız?' sorusunu şöyle yanıtlıyor: 'En yenisini kurardım. Halk tiyatrosunu, sokak tiyatrosunu.' Bütün sanat dallarında olduğu gibi, tiyatro sanatında da tarih boyunca oluşmuş bir birikim var, bu birikim halkın, bütün insanlığın malıdır." (Anday 2012: 450).

Anday, Muhsin Ertuğrul'un sanatı halka yönelik yaptığını belirtir. Eski Yunan'da yüz binler tiyatroları doldururken sonraki çağlarda tiyatro halktan kopmuştur. Bu konuda Anday, Muhsin Ertuğrul'un hedeflerini şu şekilde aktarır:

> "Yüzyıllardan beri güzel sanatlardan yoksun bırakılmış halklara bu hazine ardına dek açılmalıdır, tiyatro halkın malı olmalıdır. Muhsin Ertuğrul, bir toplumun tiyatro ile kalkınabileceği, ilerleyebileceği inanışında idi. Tuttuğu yolda başarı kazanmak, sayılmak isteyen her genç, Muhsin Ertuğrul'un tiyatro uğrunda neler yaptığını incelemeli, onun gibi idealist, çalışkan ve özverili olmalı." (Anday 2012: 450)

Anday, Muhsin Ertuğrul üzerine çıkan kitaplardan biri olan Dr. Nejat Eczacıbaşı Vakfı'nın yayımladığı *Gerçeklerin Düşleri* adlı yapıttan söz eder. Bu kitabı düzenleyen Prof. Dr. Özdemir Nutku'nun Muhsin Ertuğrul'la ilgili görüşlerinden alıntılar yapar.[157]

---

[157] Anday'ın belirttiğine göre, Özdemir Nutku, Muhsin Ertuğrul için şu görüşleri dile getirmiştir: "'Bir toplumun öncüsü, uyarıcısı ve kültür savaşçısı, özellikle kişiliği ile var olur. Bu öyle bir kişiliktir ki günlük küçük hesaplarla uğraşmayan,

Yedi Meşale şairleri arasında yer alan *Cevdet Kudret* (1907-1992)[158], *Tersine Akan Nehir (1929), Rüya İçinde Rüya (1930), Kurtlar (1933)* gibi tiyatro yapıtları da yazmıştır. Anday, Cevdet Kudret'e tiyatro üzerine çıkardığı kitabı nedeniyle değinir. Cevdet Kudret'in *Ortaoyunu*[159] adlı kitabı hakkındaki düşüncelerini belirtir. Bu yapıtında Cevdet Kudret'in şu düşünceleri ileri sürdüğünü belirtiyor:

> "İşte hep taze kalan bir konu: Taklit mi, kendimize dönmek mi? Siyasadan güzel sanatlara değin hangi konuyu açsak, karşımıza ister istemez bu tartışma çıkar. Nitekim *Ortaoyunu* adlı yapıtın yazarı Sayın Cevdet Kudret'e göre de 'ulusal tiyatromuzu kurabilmek için, yüz şu kadar yıldan beri süregelen Batı taklitçiliğini bırakıp, geleneksel tiyatromuzun temel öğelerinden ve yönteminden yararlanarak yaratıcı birtakım denemelere ve atılımlara girişmemiz, Batı tekniği dışında yeni bir biçim ve öz bularak yerli bir tiyatro üslubu kurmamız' gereklidir." (Anday 2009a: 307).

Anday, kendisi de Batı üslubunda oyunlar yazmış olan Cevdet Kudret'in kendi kaynaklarımıza dönelim derken tamamen geleneksel Türk tiyatrosuna dönmeyi amaçlamadığını vurgular: "Batı taklitçiliğini bırakmamızı söylerken, düpedüz ortaoyununa, Karagöze dönmemizi önermiyor elbet; onların temel öğelerinden, yöntemlerinden yararlanarak yerli bir tiyatro üslubu kurmamızı istiyor." (Anday 2009a: 307).

Genco Erkal(1938-) da Melih Cevdet'in yazılarında ele alınan oyunculardan biridir. Anday, Genco Erkal'a Bertolt Brecht'in *Galileo Galilei* adlı belgesel oyunundaki rolü ile *Ben*

---

kendi çıkarına matematik formüller bulmayan, haksızlık karşısında eğilmeyen, bedeli ne olursa olsun düşündüğünü söyleyen, söylediğini eyleme sokan bir özellikle bezenmiştir. Sanatçı kişiliğinden ödün vermediği ölçüde büyür ve toplumuna bir yol gösterici olur. İşte 1992 Mart ayında doğumunun 100. yılı saygıyla kutlanan Muhsin Ertuğrul, günümüzde örneği çok azalan böyle bir idealistti.' Hayranları arasında bulunduğum bu büyük adam, bizde tiyatronun ve tiyatrocunun aşağı görüldüğü, Türk kadınının sahneye ayak atamadığı, yılda ancak bir ay, o da eğlencelik gibi oyun oynandığı bir zamanda ortaya çıkmış ve çok elverişsiz koşullar." (Anday 2002a: 97).

[158] Özkırımlı, Cevdet Kudret'in sanatçılığı için şu açıklamalarda bulunur: "Konuları, ruhsal saplantılar, kıskançlıklar, yasak sevgiler gibi bireysel durumlardan köy-kent çatışması gibi toplumsal gerçekliklere doğru gelişen oyunlarının yanısıra romanlarında kendi yaşamından yola çıkarak Çağdaş Türkiye'nin toplumsal bir panoramasını çizdi. 1950'den sonra ağırlık verdiği eleştiri, deneme, inceleme, araştırma alanlarındaki çalışmaları yöntemli, titiz bir çabanın ürünüdür. Türk edebiyatının yakın dönemini değerlendiren incelemeleri, kendi adıyla ya da Nevzat Yesirgil, Suat Hızarcı gibi takma adlarla yayımladığı, edebiyatçıları konu edinen tanıtma kitapları; metin derlemeleri ve yayımları verilen bilgilerle ulaşılan yargılar bakımından güvenilir, bilimsel değer taşıyan yapıtlardır." (Özkırımlı 1984: 774).

[159] Cevdet Kudret, *Ortaoyunu,* İstanbul: İnkılap Yayınevi, 1994.

Bertolt Brecht adlı oyundaki başarısı nedeniyle değinir. Galileo Galilei'yi büyük bir başarıyla canladırdığını söyler:

> "Bertolt Brecht'in oyunu, Dostlar Tiyatrosu'nda büyük bir başarı ile oynandı; öyle ki, epik yöntemin pek az kullanılmasına karşın, halkın bilinçli tepki görülecek şeydi. Başta Genco Erkal olmak üzere, bu güzel gösterimde emeği geçen bütün sanatçılarmızı kutlamak isterim. Genco Erkal'ın, Galileo Galilei'yi yaratma yöntemlerinden biri ise beni hayran bıraktı: Özellikle yenik düştüğü dönemde Galileo'nun *jest*'i, *söz*'den öne almasını söylemek istiyorum." (Anday 1992a: 241).

Anday, Genco Erkal'ı Dünya Tiyatrolar Günü'nde de izlediğini belirtir. Genco Erkal, Zeliha Berksoy'la birlikte *Ben Bertolt Brecht* adlı yapıtta oynamıştır. Anday her iki oyucunun da seyirciyi etkilediğini belirtir:

> "Zeliha Berksoy'la Genco Erkal'ın etkileyici, düşündürücü, coşturucu oyunları bu kalabalığı tek bir insanmışçasına bütünlüyor, kendine katıyor ve bilinçlendiriyordu. Brecht'in tam istediği gerçekleşiyordu böylece. Bunu gözlemlemek beni çok duygulandırdı. Zeliha Berksoy ile Genco Erkal'ın birbirini tamamlayan çabaları, aralarında kurdukları az rastlanır uyum sağlıyordu bütün bu coşkunun nedenlerini." (Anday 1994a: 168)

Anday, Genco Erkal üzerinde diğer yazılarında yukarıda olduğu gibi ayrıntılı olarak durmaz.

Müşfik Kenter (1932-2012) Türk tiyatro tarihinde çok önemli bir yere sahiptir. Melih Cevdet, Kenter'den yazılarında büyük bir hayranlıkla söz eder. Müşfik Kenter'i anlatırken bu sanatçının etkisi altında kaldığını hissettirir. Yine Müşfik Kenter'i ele alırken Yıldız Kenter'i de anar. Birlikte Türk tiyatrosundaki yerlerini açıklığa kavuşturmaya çalışır. Anday, Müşfik Kenter'den söz ederken tarafsızlığını yitirir. Onun oyunculuğunun etkisi altında duygu yoğunluğunun baskıyla düşüncelerini söyler. Anday, Müşfik Kenter'i oynadığı oyunlarla birlikte anar. Hangi yapıtta kimi canlandırdığını ayrıntılı olarak açıklar. Anday, *Savunma* adlı oyunda izlediği Müşfik Kenter için şu değerlendirmeleri yapar:

> "Dönüşte, nicedir isteyip de göremediğim *Savunma*'ya gitmek fırsatını buldum. Clarence Darrow'u şaşırtıcı bir yetkinlikle canlandıran Müşfik Kenter'e hayranlığım bir kat daha arttı. Müşfik bir tansık gibiydi, öyle ki, büyük bir sanatçı karşısında bulunduğumuzu bile unutturuyordu bize. Sanatın halisi böyledir işte, kendi başına bir gerçek olur çıkar." (Anday 1992a: 219).

Anday, Shakespeare'in *Kahramanlar ve Soytarılar* adlı oyunundan Müşfik Kenter'in çıkardığı rol üzerinde durur. Oyunun galasında arka sıralarda oturmak zorunda kaldığı için ikinci kez gittiğinde yapıtı kavradığını belirtir. Melih Cevdet, Kenter'in oyundaki başarısını anlatmadan önce, soytarı sözcüğünün İngilizce, İtalyanca ve Türkçedeki karşılıklarına, kahraman kavramının doğuşuna ve özellikerine değinir. Anday, Shakespeare oyunlarında başarılarını her zaman hayranlıkla seyretmiş olduğum büyük artist dediği Müşfik Kenter'in *Kahramanlar ve Soytarılar* adlı oyunda neler yaptığını ayrıntılı şekilde açıklar:

> "Düşünün ki tahtında oturan Kral Lear (Müşfik Kenter), tahtın iki yanında dolaşan soytarı (Müşfik Kenter) ile konuşuyor ve inanılması güç gelir, ciddi konuşuyordu; soytarısı ise ona, içine düşmüş olduğu korkunç durumu açıklıyordu. Bir kral rolünden, başka bir kral rolüne geçmekten çok daha güç bir iş. Müşfik, bunlardan ilkini oynarken kralı, ikincisini oynarken soytarıyı sürdürmesini istiyordum. Bu istek, sözgelişi *Hamlet'in* bir parçasında büsbütün büyüdü, 'To be or not to be'den sonra Hamlet'in (her rolden sonra olduğu gibi) yeniden anlatıcı Müşfik Kenter'e dönüşmesi çok şaşırtıcı idi. Müşfik Kenter, anlatıcı rolünde bize Shakespeare'in çeşitli yanlarını tatlı tatlı anlatıyor, tanıtıyor, onun sonelerinden örnekler okuyordu. Biz de onun yarattığı büyü içinde eriyip gidiyorduk. Fakat o ne? Birden ışıklanan tahtta, kambur canavar III. Richard eğri büğrü oturmuyor mu? Aynı kral, savaş alanında (öldüğü yerdir bu). 'Bana bir at, bana bir at,' diye bağırırken dikiliveriyordu karşımıza... Evet bir artist için büyüklüğünü kanıtlayıcı yaman bir fırsat, altından kalkılması çok güç olan bir fırsat, bir beceri sınavı." (Anday 1994a: 44-45).

İngiliz aktörü Leslie Howard'ın *Romeo-Juliet*'teki rolü[160] ile Kenter'in rolü arasında bağlantı kuran Anday, oyunda asıl etkisi altında kaldığı durumun ise, "Kısacası, o akşam hem, Müşfik Kenter'in rolden role geçmesi değil, Anlatıcı'dan bir kahraman, ya da bir soytarıya geçmesi şaşırttı ve hayran bıraktı." (Anday 1994a: 46) diyerek rol değişimi olduğunu belirtir.

---

[160] Anday, Leslie Hovvard'ı hem *Romeo-Juliet* filminde hem de *Romeo-Juliet tiyatrosunda* sahnede izlemiştir. Bu konuda şunları söyler: "Büyük İngiliz aktörü (tiyatro, sonra sinema) Leslie Hovvard'ı ilk *Romeo-Juliet'te* filminde Romeo rolünde seyretmiştim. Oyuncular, bizde, olayın gerçek olduğu yanılsamasını ne büyük bir sanat becerisi ile canlandırmışlardı, hiç unutmam. Bundan birkaç yıl sonra gene Leslie Howard'ın bir başka filmini daha gördüm, bir vodvildi bu ve Leslie Howard bu oyunda bir tiyatro aktörünü canlandırıyordu, eşi de tiyatro oyuncusu idi ve bu çiftin arasında geçimsizlik sürüyordu. Derken bu çifte, sahnede Romeo ile Juliette'i canlandırma görevi verilmez mi? Büyük artisti, ilk gördüğüm filmdeki Romeo rolünde bir daha seyredeceğim için oldukça heyecanlanmıştım... Ama ne göreyim! *Romeo-Juliette*"in Romeo'su yoktu karşımızda, bizi yanılsamaya sokmayan, bir tiyatro oyuncusunun gösterdiği Romeo vardı sadece. Çünkü Leslie Hovvard, Romeo'yu değil, bir tiyatro oyuncusunu canlandırıyordu. Bu ayırdım beni o gün ne denli şaşırtmıştı!" (Anday 1994a: 45).

Melih Cevdet, *Yıldız Kenter*(1928-)'le Müşfik Kenter'i ortak olarak da değerlendirir. 2001'de çıkan *Çok Sesli Toplum* adlı yapıtında bu iki büyük sanatçımızın D. L. Coburn'un *Konken Partisi* adlı oyunundaki rollerini irdeler. Anday ilk önce şu düşünceleriyle Yıldız Kenter'le Müşfik Kenter'e olan hayranlığını belirtir:

> "Onların nasıl bunca büyük olabildiklerini anlamaya çalışıyorum. İlk kez mi görüyorum onları sahnede? Elbette değil, ikisini de sahneye çıktıkları günden bugüne hep hayranlıkla izlemişimdir; dünyanın en büyük artistleri oldukları kanısına erken erken varmışımdır." (Anday 2001: 122)

*Konken Partisi'*nde iki oyuncunun da bir oyun oynamadıklarını gerçek bir hayatı yaşadıklarını belirtir. O akşam öylesine büyülendim ki, bu iki büyük yaratıcı ile baş başa kaldım diyen Anday, onların canladırdıkları gerçek yaşama tanıklık ettiğini vurgular: *"*Daha doğrusu, onların canlandırdığı gerçek yaşama tanıklık ediyordum. Onlar bir oyun oynadıklarını unutmuşlar sanki, sahneyi huzurevi ile karıştırmışlardı, bildiklerince yaşıyorlardı." (Anday 2001: 123) Birçok başyapıtı izlediğini belirten Anday, o başyapıtlarda çoğu seyircinin aklı oyunla oynanışı birbirine karıştırır, güzellik duygusunun, hangisinden kaynaklandığını bilemez duruma düşer, der. Anday, *Konken Partisi'*nde ise oyuncuların farkına dikkat çeker. Bu oyuncuların büyüklüklerini şu cümlelerle vurgular:

> "Bu oyunda ben düpedüz oynanışla, yaratıcılarla karşı karşıya kaldım, araya başka hiçbir şey karışmadı, yaratıcılığı çıplak olarak gördüm ve nutkum tutuldu, kendimden geçtim. Düşündüm ki, Yıldız'ın, Müşfik'in eline herhangi bir metin versek, bizi büyüleyeceklerdir. Ne demekmiş büyük sanatçılık, anladım. Onlarla bir çağda, bir ülkede yaşadığım için övünüyor, sevinç duyuyorum." (Anday 2001: 123)

Anday, Yıldız Kenter'den birçok yazısında söz eder. Bunlardan biri On İkinci Uluslararası İstanbul Festivali'deki izlenimleridir. Yıldız Kenter'i şu şekilde ele alır:

> "Venüs Tiyatrosu'nda Yıldız Kenter'i seyrettim. Evet, Yıldız Kenter'i ve onu sanatının doruğunda gördüm. öylesine rahattı ki, yükseldiği yerde başı bile dönmüyordu, bir kişilikten başka bir kişiliğe geçiyor, insanlığın tümünü kavrıyor, birleştiriyor, bir ediyor ve bu Bir'i ruhunun bütün cömertliği ile sunuyordu. Onu dünyamızın en büyük artistlerinden biri sayıyorum." (Anday 1992a: 497).

Anday, Yıldız Kenter'in otuz beşinci yılını kutlarını belirterek Müşfik Kenter'i de katarak ikisi için, "Bu iki büyük sanatçı ile sadece övünmemiz yetmez; onların çağdaşı olduğumuz, onlarla aynı günlerde, yıllarda yaşadığımız için gurur duymalıyız." (Anday 1992a: 219) diyerek ikisine de verdiği önemi açığa vurur.

Melih Cevdet denemelerinde yeri oyuncularına değindiğ gibi yabancı tiyatro oyuncu ve yazarlarına değinir. Bunların bunların başında da *William Shakespeare*(1564-1616) gelir. Anday, Shakespeare'in farkını ve büyüklüğünü yapıtları üzerinden şu şekilde belirtir:

> "Hamlet amcasından nefret ediyormuş; kızları, Lear'i boşlamışlar... Bunlar değildir Shakespeare'i büyük kılan. Ölü babanın ruhu görünmeseydi, Cordelia babasına o hiç de gerekli olmayan sözleri söylemeseydi, bu iki tragedya oluşmayacaktı. Bunlar konudur ve Shakespeare için birer bahaneden başka bir şey değildir." (Anday 2001: 41).

Anday, Shakespeare'i anlatırken onun kahramanlarına da değinir. Kahramanlarının tek boyutlu olmadığını, olumlu olumsuz özellikleri birlikte taşıdıklarını vurgular. Bu nedenle Shakespeare'in oyunlarında kişileri canladıracak oyuncuların işlerinin zorluğuna dikkat çeker:

> "Özellikle Shakespeare, başkişilerini hiçbir zaman yüceltmez, gizli ya da açık yergiler yöneltir onlara. Bunların içinde en acınacak duruma düşen Lear, örneğin, başlangıçta mağrur, insana uzak, katı bir adamdır. Shakespeare'in başkişilerini oynayan artist, bu bakımdan büyük bir ağırlık altındadır, canlandırdığı kişiliğin giriftliğini bilecek ve duyuracaktır. Dahası var. III. Richard gibi cani, kudurgan bir kralı üstlenen oyuncu, ne yaparsınız ki, bu kralın sevimli yanlarını da göstermek zorundadır." (Anday 1994a: 43-44).

Shakespeare'in küçük nedenlerden büyük olaylar çıkarması olaylar çıkardığını belirten Anday, Shakespeare'in romantizmin öncüsü olduğunu söylerken Yunan sanatından da esinlendiğini vurgular: "Romantik sanatın bu ilk ve en büyük öncüsü, eski Yunan tragedyalarının yapısına inandığı için böyle yapıyor, ama nedenleri görülür görülmez duruma getiriyordu." (Anday 1990: 125). Stanley Wells de Sahkespeare'in romantic olduğunu Kabul eder ve *Venedik Taciri, Windsor'un Şen Kadınları, Kuru Gürültü, Beğendiğiniz Gibi* yapıtları romantik anlayışa örnek olarak verir.[161]

Anday, Shakespeare'in küçük konuları büyütmesini, antik Yunan'ı değiştirmesini vıdıvıdıcılığına bağlar: "Shakespeare vıdıvıdıcı idi, önemsiz sayılabilecek bir sözden, bir faldan bir görüntünün sözünden yola çıkarak tragedyalarını ortaya koyuyordu. Belki de bu nedenler uydurma idi." (Anday 1990: 125). Melih Cevdet, Shakespeare'in tragedyalarına değinirken konularını nereden aldığına dikkat çeker. Şiirde modernizm konusuna değinen

---

[161] Stanley Wells, *Shakespeare Yazar ve Eserleri*, (çeviren: Cevza Sevgen),YPK Yayınları,SS.54-63.1993.

Anday, Shakespeare’i modern ozan kabul eder. “Shakespeare'i modern saymak hiç de yadırgatıcı değildir.” (Anday 1994b: 40).

Epik tiyatronun büyük temsilcisi *Bertolt Brecht* (1898-1956) de Melih Cevdet’in düşünce yazılarında karşımıza çıkar. 1992’de çıkan *Yiten Söz* adlı yapıtında Anday, Bertolt Brecht’e *Galileo Galilei* adlı belgesel oyunu nedeniyle değinir. Dostlar Tiyatrosu’nda Bertolt Brecht'in 1938'de yazdığı *Galileo Galilei* adlı yapıtını izlediğini belirten Anday, Türkiye’de Brecht'in yalnız oyunları ile değil, şiirleri ile de yakından tanındığını söyledikten sonra epik tiyatro sanatında oynadığı rolü açıklar:

> “Sanatsever halkımız. Onun Epik Tiyatro anlayışı, özellikle tiyatrocularımız arasında büyük ilgi bulmuştur. Bu anlayış, bilindiği gibi, illusion (yanılsama) tiyatrosuna karşı, seyirciyi sürekli uyararak bilinçlendirme yöntemim getirmiştir; seyirci büyülenmeyecek, hep uyanık bir dikkat içinde bulunacak, gördüğünü yargılayıp, gerçeklerin açık-seçik algısına varacaktır.” (Anday 1992a: 239)

Epik tiyatro[162] anlayışının ortaya çıktığı yerin, siyasi, sosyal, kültürel ve ekonomik alanlarda buhranlar geçiren Almanya’nın olduğunu vurgulayan Âbide Doğan da “Türk Tiyatrosunda Brecht Etkisi” adlı makalesinde Bertolt Brecht’in tiyatro tarihinde oynadığı role dikkat çeker. II. Dünya Savaşı’nın epik tiyatro anlayışına da kaynaklık ettiğini belirten Doğan, Brecht’in önemini şöyle açıklar: “O zamana kadar hüküm süren dramatik tiyatro anlayışını temelinden sarsan ve yıkan Brecht'i diğerlerinden ayıran özelliği de budur.” (Doğan 2009: 410). Brecht’in epik sözcüğünü bilinen destansı anlamının dışında kullandığını vurgulayan Doğan, sözlerinin devamında epik tiyatroyu şu şekilde açıklar:

> “Brecht'ın epik tiyatro anlayışında, dramatik tiyatrodan farklı olarak izleyici oyunun içinde değil, dışındadır. Olayları izler, eleştirir ve sonunda bir yargıya varır. Hiçbir zaman oyunun içinde kaybolup gitmez. Uyanık ve dikkatlidir. Oyun yazan seyircinin dikkatini canlı tutmak için birtakım taktik ve tekniklerden yararlanır. Afiş, film, slogan, müzik, hoparlör ve projeksiyon kullanılarak oyunun akışı kesildiği için, seyirci daima uyanık tutulur.” (Doğan 2009: 412)

---

[162] “Epik tiyatro alışageldiğimiz tiyatro anlayışından farklıdır. Piscator’un politik tiyatro anlayışından beslendiği için toplumsal ve politik konuları ele alan, seyircinin bu konular üzerinde düşünüp fikir yürütmesini; tartışmasını, yargıya varmasını sağlayan, bilgilendirici, tezli, taraflı eleştirel-gerçekçi ve diyalektik bir tiyatro anlayışıdır.” (Doğan 2009:411-412).

*Galileo Galilei'*de Bertolt Brecht'in bilim ile kilise arasında geçen çatışmayı, güncel bir nitelikle yansıttığını vurgulayan Anday, *Galileo Galilei'*nin canladırıldığı akşam gördüğü ilgiye değinir. Seyircinin büyük ilgi gösterdiği oyunun içeriğini aşağıdaki özetler:

> "Düşünün ki, olay, Ortaçağ'da değil, bilimlerin çiçeklenmeye başladığı Yeniçağ'da geçmektedir. Topluma egemen olan gerici güçlerin, bilimsel gerçekleri bastırmak için zorbalığa başvurmaları, elbette geçmişi günümüze getirecek denli heyecan verici olacaktı." (Anday 1992a: 239)

*Galileo Galilei'*yi iderlerken Galileo'nun yaşamını, yapıtlarını ayrıntılı olarak ele alır. Nerelerde yaşadığını ve nasıl yargılandığını açıklar.

Anday yazılarında tiyatro yapıtlarına ve tiyatro gruplarına da değinmiştir. Bir tiyatro yazarı olarak Anday, genellikle tiyatroda izlediği oyunların değerlendirmesini yapmıştır. Bu oyunların başında da *Yanımdaki Yatak, İnsan Denen Garip Hayvan, Bir Kadın, Bir Düş, Bir Oyun, Bir Şey Yap Met* ile *Kral Lear* ve *Hamlet* gelmektedir.

Yunanlı yazar Manolis Corres'in bir oyunu olan *Yanımdaki Yatak*'ı Anday, Ali Poyrazoğlu tiyatrosunda görmekten mutluluk duyduğunu belirtir. Anday oyunda Ali Poyrazoğlu'nu sadece kendisi değil, oyunun yazarı da başarılı bulur. Anday, Yunanlı yazar ve eşiyle yaptığı konuşmaya yer verir:

> "Bir Yunanlı yazarın, Manolis Corres'in bir oyunu idi bu ve Bayan ve Bay Corres'ler de o akşam oradaydılar. Onlarla tanıştığıma sevindim, yazarı içtenlikle kutladım. Sonra ona Ali Poyrazoğlu tiyatrosundaki oynanışın da çok başarılı olduğunu söyledim. Bay Corres bu görüşüme katıldı ve bunu sahneden yaptığı konuşmada halka da duyurdu. 'Bu oyunum dünyanın dört bir yanında oynandı, ama en iyi oynanışı buradakidir,' dedi." (Anday 1994a: 259)

Anday bazı seyircilerin güldürücü öğeyi abartılı bulduklarını da sözlerine eklemekten geri durmaz. Anday'ın dikkatle üzerinde durduğu oyunlardan biri de *İnsan Denen Garip Hayvan* adlı yapıttır. Bir uyarlama olan *İnsan Denen Garip Hayvan,* Çehof-Gabriel Arout'un Çehov öykülerinden derleyerek ortaya çıkardığı bir eserdir. Oyunu Türkçeye Azude Zeybekoğlu çevirmiştir. Anday kendisinin de uyarlama yaptığını belirterek bu tarz oyunlardaki güçlüğe dikkat çeker: "Müşfik Kenter sahneye koymuş (ve oynuyor). Sahneye roman uyarlamak güçtür (yaptığım için bilirim), ama hikâyelerden oyun derlemek daha da güç olsa gerektir.. Çünkü bu hikâyeler arasında birlik ve uyum sağlamak kolay başarılamaz."

(Anday 1994a: 167).

Anday'ın üzerinde durduğu uyarlama konusuna biraz yakından bakalım: Genellikle tiyatro oyunlarında başvurulan uyarlama, ilk çağlardan beri başvurulan bir türdür. Eski Roma yazarlarından bazıları, eserlerini eski Yunan yazarlarından adapte etmişlerdir. Adaptasyon anlayışında, yapıtı uyarlayan kişi, olayı kendi toplumuna uygular, halkının dilindeki deyimleri kullanır, gelenek ve göreneklerine aykırı olan durumları çıkarır. Birçok edebiyatı yakından meşgul eden adaptasyonun tanımı aşağıdaki gibi yapılabilir: "Adaptasyon fr. uyarlama. Yabancı bir yapıtı, yer adlarından kişi adlarına varıncaya değin değiştirerek, kendi toplum yaşayışına ve ulusal özelliklerine uydurma işi." (Özkırımlı 1984: 32).

Adaptasyon, Tanzimat, Meşrutiyet ve hatta Cumhuriyetin ilk devrinde yaygın bir tür olarak kullanılmıştır. *Nakl, tatbik, tertib, iktibas, tertiben tercüme, tatbiken nakl* ve son olarak da *uyarlama* bu türü ifade eden terimler olarak kullanılmıştır. Türkiye'de uyarlama daha çok tiyatro alanında görülür. Adaptasyonun edebiyatımıza yararlı mı yararsız mı olduğu sürekli bir tartışma konusu olmuştur:

> "Adaptasyon, Tanzimat'la birlikte, yönünü batıya çevirmiş olan Türk edebiyatına giren edebî türlerden bilhassa tiyatroda kendini daha fazla göstermiştir. Meşrutiyet döneminde yazarların giderek artan adaptasyon merakı, üzerinde ciddî olarak düşünülmesi gereken bir mesele olmuştur. Bazı yazarlar adapte piyeslerin hem millî tiyatromuz hem de toplumumuz üzerinde olumsuz etkiler yapabileceğine işaret ederken, bazıları da onlardan yararlanmanın mümkün olabileceğini düşünmüştür." (Doğan 1998:159)

Tanzimat döneminde yazılan ilk Batı tarzı tiyatro eserlerinin çoğunlukla sahne tekniği yönünden zayıf olması, adaptasyon anlayışının doğmasına neden olmuştur. Bu yıllarda Âlî Bey, Ahmet Vefik Paşa, Teodor Kasap ileriki yıllarda da Ahmet Nuri Sekizinci tarafından genellikle Fransızcadan yapılan uyarlamalar büyük ilgi görmüşlerdir. Ahmet Vefik Paşa adaptasyonda dikkat çekicidir: ''Gerçi tiyatro eserlerinin hepsi çeviri ve uyarlama olmakla birlikte, Moliere uyarlamalarında gösterdiği başarı ile sanki bunları yeniden yazmışçasına özgün olabilmiştir.''(And 2004: 97-98).

Bir Kadın, Bir Düş, Bir Oyun'u da değerlendirmekten geri durmayan Anday, ilk önce oyunun ana kişisi olan Işık Yenersu'yu tanıtır. Anday'a göre, Işık Yenersu, *Bir Kadın, Bir Düş, Bir Oyun*'unda çok başarılı olmuştur. Anday oyunun yazarı Alan Aycbourn'a değinir. Onu bu oyunu ile tanımaya çalıştığını belirtir; ama yazar hakkında tam bir kanıya varamamış. Alan Aycbourn'un hastalara, sakatalara sahnede yer verdiğini belirten Anday, kendisinin sahnede özürlülere yer vermeye karşı olduğunu söyler:

> "Neden derseniz, hasta, sakat kişilerin sahneye çıkarılmasından yana değilimdir ben; oyunda bir deli canlandırıldı mı, seyircinin ilgisi çok çabuk kazanılır, bu durum oyunculara kolaylık sağlar ve seyircide acıma duygusundan başka bir şey uyandırmaz. Çünkü olay, bir uzmanlık alanına girmektedir, Hele oyun, hastalık. patladıktan sonra işe el koymuş ise yapacak hiçbir şey yoktur vahlanmaktan başka." (Anday 1992b: 14).

Anday, *Bir Kadın, Bir Düş, Bir Oyun*'unun özeti verdikten sonra oyundaki hastalara karşı geliştirilen tutumdan rahatsız olduğunu belirtir.

D. L. Coburn'un *Konken Partisi*'ne Anday, Müşfik Kenter ile Yıldız Kenter'i anlatırken değinir. D. L. Coburn'u tanımadığını, bu nedenle yazarla ilgili vermeyeceğini belirten Anday, *Konken Partisi*'nin konusunu aşağıdaki gibi özetler:

> "Bir huzurevinde kalan iki yaşlı... İşte bu kadar. Konken oynuyor ve konuşuyorlar. Bir oyun yazarı için yeter de artar bile demek istiyorum. Bütün iş, böylesine sade bir konunun, yaratıcıya nasıl bir yorum olanağı sağladığında düğümlenir elbet. Artist, hiç de çapraşık olmayan bu söylemle ne yapacaktır? *Konken Partisinde* klasik tiyatronun serim, düğüm, çözüm gibi, merak uyandırıcı öğelerle de bir ilişkisi yok. Oyun başladığı gibi bitiyor." (Anday 2001: 122)

Anday, Aziz Nesin'in *Bir Şey Yap Met*[163] adlı tiyatro yapıtını ayrıntılı olarak irdelemiştir. *Yeditepe* dergisinin 1960 şubat sayısında *"Bir Şey Yap Met" Üzerine Düşünceler* adıyla çıkan ve daha sonra da 2008'de yayınlanan *Açık Pencere* kitabında Anday, *Bir Şey Yap Met*'i dil, içerik yönünden ayrıntılı olarak inceler. Anday yazısının başında yeni okudum dediği Aziz Nesin'in *Bir Şey Yap Met*'i üzerinden Türkçedeki yeniden doğuşa değinir. Tanzimat'tan sonra dildeki değişime dikkat çeker, Aziz Nesin'in katkısını vurgular:

[163] Aziz Nesin, *Bir Şey Yap Met*, Karikatür Yayınları, 1959.

> “İlk düşüncem şu oldu; dilimiz oyun yönünden de kişiliğini, gücünü, güzelliğini yeniden bulmuştur. Yeniden diyorum çünkü Âli Bey’in, bizden çok önce tadına vardığı Türkçe, bozulup güme gitmeye yüz tutmuştu arada; dil bilinci olmayan yazarlar, onu gülünç, işe yaramaz bir kılığa sokmuşlardı. Ama dilde özleştirme, arılaştırma akımının işçileri olan genç yazarlar, anadilimizin olanaklarını ortaya çıkardılar. Bu çabada Türkçeci Aziz Nesin'in payını belirtmek doğru olacaktır.” (Anday 2008b: 261)

Anday yapıtta Aziz Nesin’in uydurma isimler kullanmasını ele alır. Bence, Aziz Nesin, ele aldığı ana düşünceyi, düşsel bir konu içinde işlemek istediğinden o yolu tutmuştur, diyen Melih Cevdet, niçin böyle bir yol güttüğünü sorgular:

> “Yazar, bu ikinci oyununda da kişi adlarını yoktan yapmış: Met, Nek, Ri, Şöö, Keer, Kinata. Bunu yapmakla ne gibi bir amaç güdüyor dersiniz? Bilinen kişi adları ister istemez, belli bir ulusu, belli bir toplumu yansıtır; bu yüzden de daha yukarılara bütün insanlığı kavrayan sormakla yükselmeyi engeller diye mi düşünmüş?” (Anday 2008b 262)

Anday, Aziz Nesin’in vermek istediği anadüşünceyi de açıklar. Ona göre, *Bir Şey Yap Met*'te üzerinde durulan asıl ileti şunlardır:

> “Yaşamanızı siz, kendi yaptıklarınızla yaratabilir, uzatabilirsiniz; yaşamın gerçek anlamından habersiz gelip gitmek, bilgisiz, bilinçsiz kalabalıktan olmak istemiyorsanız, bir şey yapın, size gelinceye dek yapılmamış bir şey. Ama küçük, ama büyük, bir şey yapmanız gereklidir; bunu başarabilseniz yaşamayı hak edersiniz.” (Anday 2008b: 263).

Met'ler, Nek'ler, bu yoktan yapılma adlar, sonra o yargılanma biçimi, okuyucuda ilk anda öyle bir izlenim, bir masal izlenimi uyandırabilirlere de, bunların birer benzetme, birer simge olduğu düşünülünce masal havasından çıktığını belirten Anday, Aziz Nesin’in ele aldığı yaşama mücadelesini düşsellikten uzak, felsefi olarak yazdığını vurgular:

> “Çünkü öğreti, masalın büyüsünü bozar. Aziz Nesin de düşsel gibi gösterdiği bu konuyu, sanırım o yüzden, düşsel bir biçimde ele almamış, daha çok filozofça bir tutumu var onun; kişilerin nerdeyse tümü filozof, her biri, oyunun ana düşüncesini filozofça ortaya koymaya çalışıyor, onu tartışıyor, okuyucuya bir pay, kendi kendine düşünüp bulma payı bırakmıyor.” (Anday 2008b: 263).

Anday, *Bir Şey Yap Met*'te okurun pasif durumda kaldığını açıklar. Aziz Nesin oyununda düşüncelerini gizlemeden vermiştir: “... ben şunu sezdim, şunu çıkardım diye sevinemiyorsunuz; size her şeyi onlar söylüyorlar, siz bir öğrenci durumunda kalıyor, tragedyaya karışamıyorsunuz.”

(Anday 2008b: 264). Oyunda Aziz Nesin'in soyutlamaya[164] başvurduğunu belirten Anday, tiyatrodaki soyutlama gereksinimini açıklamadan önce resimde soyutlamaya niçin değinildiğini açıklar.[165] Sonra tiyatrodaki soyutlamaya geçen Anday'a göre, soyutlamanın amacı sanatın özüne ulaşmaktır:

> "Oyunda soyutlaştırma çabasının da tiyatroyu kişilerden, olaylardan temizlemek yönünde geliştiği doğruysa, geriye ne kalıyor? Bir öğreti, bir sağtöre öğretisi mi? Böyle bir amaç için oyunu bir araç diye kullanmak yerinde midir; diye düşünüyorum? Bunda küşümlü olmakta haklıyım, çünkü bir sanatta soyutlaştırma, ancak o sanatın özüne varmak için yapılabilir, bir sağ töreye, bir 'edebiyat'a varmak için değil." (Anday 2008b: 264)

Aziz Nesin'in yaptığı soyutlamaya değinen Anday, şu tespitlerde bulunmaktadır: "Aziz Nesin, soyutlaştırma yolundan gene de bir 'edebiyat'a, bir sağtöreye, bir yaşayış usseverliğine varmış. Bunun için soyutlaştırma yoluna gitmeye değer miydi? Bu sonuçlar, eski oyunların da vardıkları sonuçlar değil midir?" (Anday 2008b: 264). Anday bu görüşleriyle soyutlamanın gereksiz kaldığına vurgu yapar. Soyutlama anlayışını sorgulamayı sürdüren Anday, günümüzde soyutlamaya başvurulan oyunlarda tiyatro sanatının özünden uzaklaşıldığını vurgular:

> "Diyeceğim, bu biçimde ele alınınca tiyatroda soyutlama, resimdeki soyutlanmanın tam tersi bir sonuca varıyor; olaylardan, kişiliklerden uzaklaştırılmış olan oyunda kala kala belli bir düşünce kalıyor. Elbet bütün oyunlardan bir ya da birkaç düşünce kalır

---

[164] "Epik ve Absürd, Batı geleneğinde soyutlamanın yarattığı en soluklu yönelişler olmuşlardır. Soyutlama ise modern sanatın temel bir ilkesidir; yüzyılımızın bilimsel, toplumsal ve felsefi birikiminin sanattaki karşılığıdır. Bundan yaklaşık 150 yıl önce Batı'dan aldığımız Dramatik tiyatro yapısını günümüzde de korumamız, acaba XX. Yüzyıl düşüncesini kavrayamamış olduğumuzu mu, yoksa toplumsal yapımıza ve bilincimize yabancı bir kültürü kendiliğimizden reddedişimizi mi göstermektedir? Tiyatromuzun 150 yıl önce Batı'dan aldığı Aristotelesçi yapıyı, günümüze dek kuşku duyulmayacak bir "ulusal" özle doldurmamış olması, buna karşın dramatik yapıtların hem sayıca tiyatromuzdakitartışılmaz egemenlikleri, hem de seyirciden gördükleri ilgi, her şeye karşın, Türk tiyatrosunu geleceğe taşıyacak yönelişlerin, Dramatik tiyatro yapısı içinden filizleneceğini düşündürmektedir. Bu noktada Aziz Nesin'in soyutlamaya dayalı oyunları ayrı bir değer kazanır. Bu oyunlar kapalı biçimde yazılmış, kesintisiz dramatik aksiyon içeren oyunlardır. Temelde dramatik oyun yapısını koruyarak soyutlamalarla benzetmeciliğin sınırlarını zorlayan bu oyunlar tiyatro yazınımızda kendilerine özgü bir yer edinmişlerdir. Şunu söylemek de mümkündür; Aziz Nesin'in soyutlamaya dayalı oyunları, Haldun Taner, Oktay Arayıcı, Turgut Özakman gibi yazarların başlıca temsilcisi oldukları "Geleneksel Türk Tiyatrosu-Çağdaş Tiyatro Bireşimi"ni yaratmaya çalışan yöneliş kadar, "ulusal" Türk tiyatrosuna ulaşmayı, Batı'dan aldığımız yapıda "ulusal olan"ı yakalayarak onu bize ait kılmayı amaçlayan oyunlardır. Yani bu oyunlardaki soyutlama, açıkça ve bilinçli bir şekilde, evrensellikten önce ulusallığı yakalama, bu yolla evrensel olana ulaşma amacını güder." (Bu alıntı Sema Göktaş'ın, Dokuz Eylül Üniversitesi SBE Sahne Sanatları Bölümü'nde "Türk Tiyatrosu'nda Soyutlama Kavramı ve Aziz Nesin'in Soyutlamaya Dayalı Oyunları" başlıklı Yüksek lisans Tezinin sonuç bölümünden alınmıştır. 1995.)

[165] "Resimde soyuta gitmekten güdülen amaç, resmi her çeşit 'edebiyat'tan kurtarmaktır, denebilir. Böylece soyut bir resim, artık dile çevrilemeyen bir nesne durumunu alır. Soyut ressamlar bu sonucu elde etmek için, resimden bütün nesneleri, anlamlan çıkarmışlardır, ortada yalnız resmin özünü bırakmışlardır." (Anday 2008b: 264).

> ama, bunların ancak oyunla anlatılabilen düşünceler olması gerekmez mi? Bence tiyatro sanatının özünü burada aramalı; yoksa olağandışı olaylar bütün gereksiz kalıyor.” (Anday 2008b: 264)

Anday’ın bu görüşleriyle soyutlamaya başvurmanın her zaman olumlu sonuçlar doğurmayacağı da ortaya çıkmaktadır.

Anday yukarıdaki oyunları dışında *Kral Lear* ve *Hamlet* üzerine düşüncelerini açıklamıştır. *Kral Lear*’e yakından değinen Anday, ilk olarak *Kral Lear*’in kısa bir özeti yapar. Bilindiği gibi Kral Lear’de kralın topraklarını üç kızına dağıtması sırasında küçük kızı Cordelia’nın vermiş olduğu yanıt oyunun yönünü belirler. Melih Cevdet ilk önce Kral Lear’in en küçük kızı Cordelia’nın, ablalarının tersine, babasına vermiş olduğu yanıtı değerlendirmeye alır: “Fakat sıra küçük kıza, Cordelia'ya geldiğinde, evlenmek üzere olan Cordelia, kalbinin yarısının kocasına ait olduğunu söyler. Vay sen misin bunu söyleyen? Küçük kız baba toprağından tüm yoksun bırakılır.” (Anday 1990: 124). Ben bu sahneyi hep yadırgamışımdır, diyen Anday, Cordelia'nın ille doğruyu söylemesine gerek olmadığını belirtir. Anday, Lear'in bu söze bunca kızması da doğru bulmaz. Bu bakış açısını Muhsin Ertuğrul’a açtığını ve onun da kendisine katıldığını söyler: “Ben bu düşüncemi bir gün Muhsin Ertugrul'a da açtım. Meğer o da öyle düşünüyormuş. Fakat, oyunun da yanıttan doğduğunu belirtmek gerekliliği duyar: “Ama bu yanıt verilmeseydi ve o korkunç sonuçlar çıkmasıydı, Shakespeare'in ünlü yapıtı da olmayacaktı.” (Anday 1990: 124). Anday, *Macbeth*'de de benzer durumun bulunduğunu belirtir ve Macbeth'de geçen şu olayı anlatır: “Macbeth, büyük zaferler kazandıktan sonra şatosuna dönerken, büyücü karılarla karşılaşmış, onlar da ona, ‘kral olacaksın’ demişler. İşte Macbeth'in kralı öldürmeye kadar varan tutkusu bu küçük sözden kaynaklanır.” (Anday 1990: 125). Anday böylece iki oyun arasında bir bağlantı kurar.

William Shakespeare’in *Hamlet* yapıtına da değinen Anday, daha çok eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşır. *Hamlet*’e olumsuz yaklaşan T.S. Eliot ve olumlu yaklaşan Samuel Taylor Coleridge gibi edebiyatçıların görüşlerine yer verir. Onların görüşlerinden alıntılar yapar. Anday, İngiliz romantik şairi Samuel Taylor Coleridge'in, bir Shakespeare hayranı olduğunu söylerken “T. S. Eliot ise, klasik anlayıştan yana olduğu için, *Hamlet*’i zayıf bir

oyun olarak gördü.” (Anday 2002a: 20) şeklinde bir açıklama yaparak aralarındaki farkı belirtir. Hamlet’in konusunu[166] kısaca özetleyen Anday, Halit Çakır’ın T. S. Eliot çevirisinden şu alıntı yapar. Eliot, *Hamlet*’i başarısız bir yapıt olarak görür:

> “Ve oyun Shakespeare'in başyapıtı olmak şöyle dursun, kesinlikle sanatsal bir başarısızlıktır. Birçok bakımdan şaşırtıcıdır, başka oyunlarda görülmeyecek kadar da rahatsızlık vericidir. Bütün oyunlarının en uzunudur ve Shakespeare bunun üzerinde belki en çok sıkıntıyı çekmiştir. Öyle iken oyunda en ivecen seyircinin bile ayırt edebileceği tutarsız ve gereksiz sahnelere yer vermiştir." (Çakır 1988: 71-72)

Coleridge’ın ozanlığı yanında büyük bir edebiyat düşünürü olarak da tanındığını belirten Anday, onun görüşlerini açıklar. Kazım Taşkent Klasik Yapıtlar dizisinden çıkan S. T. Coleridge’ın *Denemeler* adlı kitabından alıntılar yapan Anday’a göre, Samuel Taylor Coleridge, Hamlet’e ön yargıyla yaklaşıdığını düşünmektedir.

Anday, tüm bu eleştirilere karşın Hamlet’i olumlu, modern oyunun öncüsü ilk yapıt olarak görür, Hamlet’te bireyi gördüğünü sözlerine ekler: “Hamlet, bence modern oyunun kapısını açan ilk yapıttır....Ve oyunun baş kişisi Hamlet'te yazarın ayıklamadığı tam insanı buluyorum.” (Anday 2002a: 22). Melih Cevdet bu açıklamarıyla Shakespeare’le ilgili görüşlerini de vermiş olur.

Shakespeare’in yapıtlarının dışında *Godot'yu Beklerken* de Melih Cevdet’in üzerinde durduğu oyunlardan biridir. Anday, Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken* adlı oyununu "Beklemek" teması üzerinden ele alır. Anday saçmalık tiyatrosunun en tanınmış yapıtlarından biri olarak gördüğü *Godot'yu Beklerken*’in ilk olarak içeriğine değinir: “İki serseri Godot diye birini beklerler ama gelmez bir türlü, onlar da kendilerini öldürmeye filan kalkarlar.” (Anday 2012: 390). Anday, Türkiye’de oyunun canladırılmasından sonra yaşananları şöyle açıklar: “Bizde eski Küçük Sahne'de oynanmıştı da duyduğuma göre savcı tiyatronun başı olan Muhsin Ertuğrul’u çağırıp, ‘Bunlar komünizmi mi bekliyorlar

---

[166] “Danimarka prensi, Hamlet'in babası, uyurken ölmüş, onun yerini de kardeşi, demek Hamlet'in amcası almış ve bu amca kraliçe ile, demek Hamlet'in annesi ile evlenmiştir. Babanın hayaleti Hamlet'e görünür ve "Beni amcan öldürdü" der (Kulağına zehir akıtmış). Şimdi, Hamlet'in sorunu iki başlıdır: Öç alma ve anayı kıskanma. Ama Hamlet öç almayı boyuna geciktirir, kuruntular içindedir, eyleme geçinceye kadar da deli taklidi yapmaya kalkar ve bir türlü eyleme geçemez. İşte, konu bu.” (Anday 2002a: 20).

yoksa?' diye sormuştu." (Anday 2012: 390). Anday bu sözlerden sonra beklemenin bile toplumda kuşkuya neden olduğunu vurgular.

Bir oyun yazarı olan Melih Cevdet Anday, yurt dışında bulunduğu sıralarda da tiyatrodan uzak durmamıştır. Bulunduğu ülkenin sahnelerinden, tiyatro tarihi ve oyuncularından söz etmiştir. Anday, 1977'de *Anadolu'da ve Sosyalist Ülkelerde* adıyla yayınlanan gezi kitabında Özbekistan'daki Sovyet Rusya dönemindeki örnek kentleşmesine ve tiyatro anlayışına değinir. Taşkent modern binaları, sokakları ve alt yapısıyla Rusya'daki örnek kentlerden biri durumundadır. "Taşkent, Sovyet döneminin en başarılı şehircilik örneklerinden biri. Geniş caddeleri, kaldırımları ve parklarıyla, yaşam kalitesi oldukça yüksek bir şehir." (Atasoy, *Radikal*, 2013).[167]

Melih Cevdet, Özbekistan'daki sanat anlayışını ele alır. Tiyatronun hangi koşullar altında geliştirildiğini açıklayan Anday, Taşkent Operası (Ali Şir Nevai Tiyatrosu)'nın [168] özelliklerini ve nasıl ortaya çıktığını açıklar. Özbeklerin birlik ve beraberliklerine göndermede bulunur:

> "Taşkent Operası (Ali Şir Nevai Tiyatrosu) bunun güzel örneklerinden biridir. Bunların yanında son zamanlarda yapılmış olan yeni mahallelerin mimarisi ise moderndir. Ali Şir Nevai Tiyatrosu ve benzeri yapıların kurulması sırasında, bir zamanlar bizde de olduğu gibi, ulusal biçim kaygusu başa alınmış ve bu amaçla Özbek zanaatçılar (duvarcılar, oymacılar, boyacılar, doğramacılar) seferber edilmiş, Batı tekniği ile çalışan mimarlar bunlara katılmışlardır. Benim gördüğüm yeni mahalleler ise, tümden modern mimarlık kaygusu ile yapılmışlardır." (Anday 1977a: 164)

---

[167] *Radikal Hayat*- 3.2.2013

[168] "1940 yılında inşa edilen Ali Şir Nevai Opera ve Bale Tiyatrosu Taşkent merkezinde bulunan mimari bir şaheser. Planlamacılar bir tiyatro büyük ölçüde şarap bulanmış pazarı için Sarhoş Çarşısı olarak bilinen bir alanda geliştirmek karar verdim. Savaş Japon esir iken baş mimar Shchusev, Lenin'in mozolesi tasarımcısı, 1947 yılında inşaatı tamamlanmıştır. Mermer döşenmiş lobiye ötesinde Taşkent, Semerkant, Buhara, Termez, Hiva ve Fergana adanmış altı fuayeler bulunmaktadır. Hepsi kalın Navoi şiiri ile alçı oyma, temalı motif ve duvar resimleri giymiş vardır. Bir mücevher dolu takke benzeyen bir avize altında, oditoryum koltuk opera ve bale büyük üretimler için 1.400. Biletler ana cephenin sütunları içinde satılmaktadır. Tiyatro büyük çeşme kendi kare vardır. Yaz aylarında ve tatil burası insanlarla dolu." (http://www.uzbektraveller.com).

Anday, Taşkent Operası'nın kuruluşunu ele aldıktan sonra Özbek tiyatro tarihine açıklık getirir. Özbek tiyatrosunun tümden devrimin doğurduğu yeni bir kurum olduğunu belirten Anday, "Birinci Dünya Savaşı'ndan önce Özbekistan'da tiyatro yoktu. Softalar tiyatroyu istemiyorlardı, kadınlara artist olma hakkı tanınmıyordu." (Anday 1977a: 164) sözleriyle Özbek kadın oyuncuların yaşadıkları sıkıntılara değinir. Anday sahneye çıkan ilk Özbek kadının öldürüldüğünü belirtir. Özbek tiyatrosunun kuran Hamza Hakimzade'nin yaptığı büyük çalışmaları şöyle açıklar:

> "Özbek tiyatrosunun kurucusu olan Hamza Hakimzade, bu güçlükleri yenmek için akla karayı seçmiştir. Önce Moskova'ya, Leningrad'a, genç tiyatro öğrencileri yollanıyor. Bunlar Taşkent'e döndükten sonra da kadın artist sıkıntısı sürüyor ve bu arada Özbek tiyatrosu ilk kurbanını veriyor, sahneye çıkan ilk Özbek kadın öldürülüyor." (Anday 1977a: 164)

Bugün Taşkent'te Ali Şir Nevai Tiyatrosu'ndan başka, bir komedi tiyatrosu bir dram tiyatrosu, bir kukla tiyatrosunun buluduğunu belirten Anday, Özbek sahnelerinde yetişmiş olan kadın erkek Özbek artistlerin başarılı temsiller verdiğini de sözlerine ekliyor.

Melih Cevdet tiyatro yazılarında kendi yapıtlarına da değinir. Sanat yaşamına şiirle başlayan Anday, sonraki yıllarda tiyatro yapıtları vermeye yazmıştır. Bu yapıtlarının öyküsünü anlatır, nerede, nasıl canlandırıldığını, gelen tepkileri ve yaşadığı siyasal, sosyal problemleri açıklar. Melih Cevdet Anday'ın ilk oyunu olan *Yılanlar*[169]*,* komedi türünde yazılmıştır. Anday oyununun yazılması ve içeriği hakkında, *Akan Zaman Duran Zaman* adlı anı kitabında yer alan "Ortaklık" başlıklı yazısında, şunları söyler:

> "Benim ilk oyunum *Yılanlar* adını taşır. Genel seçimleri alaya alan bir komedyaydı. Tek dereceli ilk seçim günlerini yaşıyorduk. 1946 yılıydı. Parti lideri suikast ihbarı aldığı için mitinge gitmekten vazgeçer, gelemeyeceğini bildirmek üzere toplantı alanına uşağını yollar. Orada halk, lider geldi sanarak coşkunluğa kapılınca, uşak durumunu anlatamaz ve çaresiz, nutuk çekmeye koyulur. Çok da başarı kazanır..." (Anday 2009b: 280-281)

Anday yazısının devamından oyunu Muhsin Ertuğrul'a gönderdiğini söyler; fakat edebi kurulda okunan ve repertuvara da alınan oyunun sahnelenmediğini şu şekilde açıklar:

---

[169] "*Yılanlar* oyunu, Anday'ın kaleme aldığı ilk tiyatro oyunudur.(…) Anday'ın yazdığı ilk oyun olmasına rağmen, ilk kez 1989 yılında yayınlanan *Yılanlar* oyunu yazarın komedi türündeki tek oyunudur." (Gökçe 2004 :47).

"Bana söylendiğine göre, iki partinin de alınacağından korkulmuştu. *Yılanlar* oynanmadığı gibi, basılmadı da." (Anday 2009b: 281). Anday, *Akan Zaman Duran Zaman* adlı kitabında *Mikado'nun Çöpleri*[170]'nin içeriğine ve niçin yazdığına değinmez. Yapıtın Muhsin Ertuğrul'la birlikte nasıl sahneye aktardıklarına açıklar:

> "Benim *Mikado'nun Çöpleri* adlı oyunumu Kenterler oynamaya karar verdiklerinde, Muhsin Ertuğrul'a telefon eder, oyunu kendisine okumak istediklerini söylerler. Yönetmenliği onun üstlenmesini istiyorlardı. Bana haber verdiler, Muhsin Ertuğrul'un Dragos'taki evine gitmek üzere, bir gün öğleye doğru İstanbul'dan yola çıktık.... Bahçede oturduk, ben okumaya başladım... Bir buçuk saat tutmuştu okuma." (Anday 2009b: 74).

Anday bir başka oyunu olan *İçerdekiler* hakkıda da bilgi verir. Oyunun konusunun nerden geldiğini şöyle açıklar: " (...) hapishanede yatmış bir arkadaşımın bana: Mahpusun biri, uzun süredir görmediği eşi ile yalnız kalabileceği vaadini almış müdürden, o günü iple çekmeye başlamış, fakat gele gele başka birisi gelmiş, karısı hastalandığı için. Bu kadar." (Anday 1977b: 157). Anday yazısının devamında oyunun kişileri, seyirci tepikileri hakkında da bilgi verir. Oyundaki cinselliğe karşı gelen tepkilere karşı çıkar, eleştirileri yanıtlar:

> "Cinsel sorun yazına girince neden ayıplanıyor, anlamıyorum. Yaşlı bir seyirci hanım da, hem Tutuklu'nun durumuna acıdığı için, hem de işin içinden sağtöre kurallarını zedelemeden çıkmanın bir yolunu bulmak ister gibi, 'Keşke baldız geleceğine, komşunun kızı gelseydi,' demiş. Başka bir tanıdığım ise, kızı ile seyretmiş oyunu, üniversite öğrencisi olan kızı, oyun bittikten sonra babasına, 'Baldızın yerinde ben olsaydım; razı olurdum,' demiş. Adam berbat bir durumdaydı, 'Kızım şimdiye değin benimle hiç- böylesine açık saçık konuşmamıştı, siz benim başıma neler getirdiniz!' dedi. 'Uygarca bir konuşma geçmiş aranızda,' dedim." (Anday 1977b: 158)

Melih Cevdet Anday, *Müfettişler* gibi diğer oyunlarına pek değinmemiştir. Anday çok az sayıda tiyatro yapıtı vermemiştir. Buna karşın tiyator yapıtlarından ödül[171] de almıştır. Eserleri sahnelerde canlandırılmaktadır.

---

[170] Aziz Çalışlar, *Mikadonun Çöpleri* için şu açıklamayı yapar: "(...) rastlantı soncu- karşılaşan iki kişinin birbirini arındırmasını bir 'salon oyunu' tarzında verir. İki kişi, birbirlerini yıkmadan, karşısındakinin benliğini sarsmadan, birbirlerinin içsıkıntılarını alırlar, iççıkmazlarmı yavaş yavaş, teker teker kaldırırlar. Kişinin tek başına yapacağı bir iş değildir bu, ancak karşılıklı olarak "oynanabilir". İç kıymıkların temizlenmesi bittikten, kişisel bir annmaya kavuştuktan sonra, yaşamlarının önünde yeniden bir umut, bir yaşam sevinci, bir 'mavilik' dolar." (Çalışlar 1994: 203).

[171] Anday, *Mikado'nun Çöpleri* adlı oyunuyla 1967-68 Sezonunda İlhan İskender Armağanı ödülünü almıştır.

3.1.3. Roman

Roman anlatıya dayalı türler içinde en uzun soluklu olanıdır. "Düzyazıya dayanan, genellikle insanların serüvenlerini, iç dünyalarını, toplumsal bir olay ya da olguyu, insan ilişkilerini ve değişik insanlık durumlarını öykülemeyi amaçlayan bir anlatı türü (...) " (Özdemir : 229) Melih Cevdet şiir, tiyatro ve denemeden sonra romanı da ele almıştır. Dokuz tane roman yazmış bir yazar olan Anday, romanla ilgili düşüncelerini deneme ve eleştiri yazılarında açıklamıştır. Melih Cevdet popüler romanla[172] kendi adını kullanmadan bu türde yapıtlar vermeye başlamış, daha sonra da kendi adını kullanarak sanat kaygısı ağır basan *Aylaklar* (1965), *Gizli Emir* (1971), *İsa'nın Güncesi* (1974), *Raziye* (1975) romanları yazmıştır. Anday, *Gizli Emir* adlı romanıyla 1970 TRT Roman Armağanı ödülünü kazanır. Bu nedenle Melih Cevdet'in roman üzerine yazdığı yazıları da Türk romanının tarihsel gelişimi bakımından önemli bir yere sahiptir. Anday kendi roman anlayışını, Milan Kundera'nın görüşlerini, Dostoyevski'nin, Gogol'ün, Tolstoy'un roman alanında yaptıklarını ve bu yazarların roman sanatındaki oynadıkları rolleri irdeler. Anday'ın romanla ilgili düşünceleri çeşitli başlıklara ayrılarak incelenmiş ve açıklanmıştır.

Melih Cevdet: "(...) bir ulusun bir halkın aynasıdır roman, araya romancının düş gücü de katılsa öyledir." (Anday 1990: 60-61) dedikten sonra romanın ilk okunduğunda anlaşılamayacağını belirtir. Daha sonraki okumalarda romanın tadını alır, anlarsınız, diyen Anday, okurun ilk okumada konuyu hallettiğini ikinci ve sonraki okumalarında ise, kendisini bağlayan konudan ilk okumada kurtulduğu için, romanın zenginliklerinin farkına vardığını vurgular: "Hiçbir roman bir kez okunmakla bitmez, yeniden okurken ise artık konudan kurtulmuşsunuzdur, ilk okuyuşunuzda konuyu izlemekten ötürü gözünüzden

---

[172] "Melih Cevdet Anday'ın takma adla yayımladığı popüler tefrika romanlarında kadın figürler öne çıkar. Sadece Birbirimizi Anlayamayız, hikâyeci Tekin Tekinalp figürüyle diğerlerinden ayrılır. Bu romanda da kadınların etkin birer figür olarak göründüğünü belirtmek gerekir. Kadın figürlerin öne çıktığı Zifaftan Önce, Bir Gecede Üç Erkek ve Meryem Gibi'de, entrika ve macera isteğiyle cinsellik belirginleşir. Bu, popüler tefrikanın figürlerini neyin belirlediği konusunda uyarıcı bir durumdur.(...)" (Doğan 2012:302).

kaçmış olan nice zenginlikle karşılaşırsınız." (Anday 1994a: 383). Anday sözlerinin devamında romandaki zenginliklerin ne olduğunu şöyle açıklar: "(...) onun özünü, anlamını, yapısını ortaya çıkaran birtakım temel öğelerdir. (Anday 1994a: 383) Ben de *Duman'ı* yeniden okurken dikkatimi bu temel öğeler üzerinde toplamaya çalıştım, diyen Anday, "Yapısal özelliklerini bulamadığınız bir roman ise sadece konudan olup bitmiş demektir, öylesine yeniden okumanın gereği yoktur." (Anday 1994a: 383) sözleriyle romanda yapıya verdiği önemi de belirtmiş olur.

Anday'a göre, "Avrupa uygarlığının kurucusudur roman, Avrupalı uluslar kendilerini romanla tanımış, kültürlerinin sezgisine ve insansal değerlere romanla varmışlardır." (Anday 2009b: 42). Konuyu genişleten Melih Cevdet, 1994'te yayımlanan *Geleceği Yaşamak* adlı kitabında Milan Kundera'nın *Roman Sanatı* adlı yapıtından alıntı yaparak romancıların modernizmde oynadıkları büyük role dikkat çeker. Anday, Kundera'nın modern çağın kurucusunun "yalnız Descartes değil, Cervantes'tir de aynı zaman da" dediğini belirtir. Kundera'dan aşağıdaki alıntıyı yapan Anday, Don Kişot'un modernleşemedeki rolüne dikkat çeker:

> "Tanrı evreni ve değerler düzenini yönettiği, iyiyi kötüden ayırdığı, her şeye bir anlam verdiği yeri yavaş yavaş terk ederken Don Kişot evinden çıktı ve artık dünyayı tanıma gücünden yoksundu. Don Kişot yüce yargıcın yokluğunda, birdenbire korkunç bir karmaşıklık içinde ortaya çıktı; tek tanrısal doğru, insanların paylaştığı yüzlerce görece doğruya ayrıştı. Böylece Modern Çağla birlikte roman imgesi ve modeli de doğmuş oldu." (Anday 1994b: 138)[173]

Anday, Kundera'dan yola çıkarak başta Balzac olmak üzere dünya edebiyatındaki büyük romancıların geleneksel yapının yıkılmasında oynadıkları büyük rola dikkat çeker. Sözlerine, artık roman sanatının somut insana yönelik buluşlarını ve başarılarını

---

[173] Hilmi Yavuz da roman ile modernleşme, burjuva ilişkisine değinir. Yavuz'a göre toplumsal dönüşüm romanları da etkilemiştir: "19. yüzyılın ilk yarısında Batı Avrupa'nın toplumsal tarihi, burjuvazinin egemen bir sınıf olmak için verdiği sınıfsal mücadelelerin tarihidir. Burjuvazi bu mücadelelerden yengiyle çıkarak, egemenliğini köklü bir biçimde gerçekleştirdikten sonra, edebiyatta da büyük bir dönüşüm görülür. Bu dönüşüm, özellikle roman alanında ortaya çıkmıştır. Batı Avrupa romanı, bu bakımdan Batı Avrupa'nın toplumsal tarihiyle birlikte, ona paralel gider. İnsan, doğa ve topluma ilişkin somut gerçekliklerin, bu toplumsal tarihin belirlediği bir bilinçlenmeyle algılanması bu dönüşümün temel karakteristiğidir. Roman, bu algılanmayla toplumsal tarihin ürettiği somut gerçeklikleri, roman gerçekliğine dönüştürür." Yavuz 1977:25).

sıralayabiliriz, diyerek başlayan Anday, romancıların hangi yönden etkilediklerine örnekler verir:

> "Balzac, insanın tarihle derin bağlarını keşfetti. Flaubert günlük yaşamın o döneme kadar bilinmeyen yanlarını araştırdı. Tolstoy'la insanın karar ve davranışlarında akıldışının işe karışması incelendi. Marcel Proust'la yakalanamayan geçmiş an; James Joyce'la yakalanamayan şimdiki an sorgulandı. Nereye geliyoruz... Varlığın unutulmasına karşı korunmak, yaşamın dünyasını sürekli , ışık altında tutmak işini roman üstlendi." (Anday 1994b: 138)

Günümüzde romanın varlığını sürdürdüğünü belirten Anday, şiire yaklaşan romanın değişmesi gerekliliğine vurgu yapar: "Romanın öldüğüne inanmıyorum, ama onun değişmesi gerektiğini düşünüyorum. Ve sanırım ki, roman da, oyun da şiire yaklaşıyor. Bilimin bunca egemen olduğu bir dünyada bundan başka çare yoktur." (Anday 1994b: 140). Bu sözleriyle Anday aynı zamanda romandaki değişimin de kaçınılmaz olduğunu vurgular.

Melih Cevdet roman üzerine yazdığı yazılarda "eski roman" ile "yeni roman" gibi kavramlar üzerinde durur. Bir tartışma havası içinde yeni romanın ne olduğunu açıklamaya çalışır. Yeni roman[174] anlayışını şu şekilde tanımlayabiliriz: " 'Yeni Roman', İkinci Dünya Savaşı sonrası (1950'li yıllarda) geleneksel romanın anlatım biçimine bir tepki sonucu ortaya çıkan, bir akımdan çok yazınsal bir inceleme-araştırma serüvenidir. Kişi ve olayları arka plana atıp, eşyanın betimlenmesini (optik betimlemeyi) ön plana çıkarır." (Rifat 1991:9). Yeni romanın en önemli temsilcileri arasında Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute[175] yer alır. Anday yeni romanın ne olduğunu açıklamadan önce roman

---

[174] Geleneksel romanın, Newton'a dayanarak, çizgisel bir zaman izlediğini vurgulayan Ecevit, 20. yüzyılda gerçeğe farklı bakıldığını belirtir. Bu yeni bakış açaıları da yeni romanı doğuracaktır. 20. yüzyılda Einstein ile Heisenberg'in çalışmaları sonucunda yeni bakış açılarının ortaya çıktığını vurgular:

"Dış yaşam / somut gerçek hiç de a kadar somut, sarsılmaz; sağlam ve 'mantıklı' değildir modern fizikte. Einstein fiziğinde zaman eşit aralıklarla çizgisel akmamakta, ışık hızına göre değişmekte; 'madde' ya da 'uzam' ise, yine farklı koşullarda farklı görünümler vermektedir. Heisenberg, atom içi ilişkilerde/ parçacığın hızı ve kütlesinin aynı anda ölçülemediğini söyleyerek, maddeye 'belirsizlik' katmış, ona 'aşkın' bir boyut getirmiştir. Yeni fizik, dünyanın alışılagelen görünümünü tümüyle değiştirmiş, içinde yaşadığımız uzamı kuşkulu kılmış, değişmez bir akış içindeymiş gibi görünen zamanı göreceleştirmiştir." (Ecevit 1996: 13).

[175] "Michel Butor, *Zamanın Kullanım Çizelgesi (L'Emploi Du Temps, 1956), Değişme (La Modification, 1957), Alain Robbe-Grillet, Silgiler (Les Gommes, 1953), Kıskançlık (La Jalousie, 1957)*'tır. (...) Nathalie Sarraute, *Yönelim (Tropisme), 1938, Robert Pinget, Adamın Biri (Quelqu'un, 1965) Jean Ricardou ile Claude Mauriac*' ı saymak gerekir. Ayrıca, Jean Cayrol, *Taşınma (Le Déménagement, 1956), Claude Simon, Rüzgar (Le Vent, 1957)*, Marguerite Duras,

sanatında yaşanan değişimlere dikkat çeker. Roman kahramanlarındaki farklılaşmalara değinir. Başta Tolstoy ve Kafka'nın romanlarındaki kahramanlar olmak üzere çeşitli roman kişilerini örnek olarak verir:

> "Tolstoy'da savaşın anlamı açıktı, Rusya için savaşılıyordu. Oysa Hasek'in *Aslan Asker Şvayk* adlı romanında cepheye yollanmanın nedenini kimse bilmez, merak da etmez. Üstelik bir güldürüdür bu roman. Kafka'da paradoks, akıldışı bir niteliğe bürünür; K., suçunun ne olduğunu bilmeden yargıç önüne çıkarılır; gene K. (bu kez Kadastrocu olarak) çağırıldığı köyde, Şato ile bir türlü ilişki kuramadan beklemektedir, evrak işinde bir yanlışlık olmuştur. Oysa Kafka'dan önceki romanda suç ve suçlama belliydi. *Suç ve Ceza'yı* ele alalım: Raskolnikov, yaşlı bir faizci kadını öldürmüştü, suçluydu, fakat bu suçluluk yükünü taşımaya gücü yetmedi, cezayı aradı ve suçunu itiraf etti. K. ya gelince, burada öncelik cezadadır, suç işlenmeden ceza veriliyor ve K. suçunu arıyor." (Anday 1994b: 138-139).

Sözlerinin devamında roman sanatında saçma, akıldışı bir durumla karşı karşıya olduğumuzu belirten Anday, Milan Kundera'dan şu alıntıyı aktarır: "İnsanın yalnızca kendi ruhunun ucubeleri ile savaştığı mutlu dönemler, Joyce ve Proust'un dönemleri bitmiştir." (Anday 1994b: 139). Anday, Kundera'nın bu sözleriyle romanın tragedya aşamasına geldiğini söylemek istediğini vurgular: "Eski roman, çağına uygun olarak, dram niteliğini taşıyordu. Nedir öyle ise dramla tragedya arasındaki ayrım? Bu ayrımı eşsiz bir biçimde anlatan Goethe olmuştur." (Anday 1994b: 139). Anday sözlerinin devamında Goethe'nin oynadığı köprü görevini şöyle açıklar: "Goethe o unutulmaz incelemesinde, Shakespeare'i ele alarak, bu ozanın büyüklüğünün eski sanatla yeni sanatı birleştirmesinden kaynaklandığını anlatır." (Anday 1994b: 139). Anday yeni roman kavramının Milan Kundera'nın vurguladığı tragedyadan ve o dönemden farklı olduğunu vurgular:

> "Eğer yeni roman kişisi, zorununu dışardan, Milan Kundera'nın dediği gibi, tarihten alıyorsa, gerçi yeni roman tragedyaya dönüşmektedir; ama K.'nın başına gelenler belli bir toplumun (gelecek olan faşizmin) ürünü ise, bunu yazgıcılıkla, tanrıların istenci ile bir tutmamız yanlış olur. K., bir Oidipus değildir demek istiyorum. Eğer böyle ise, tarihi baştan yaşamaya kalkıyoruz anlamına gelir bu. Bense yeni tanrıların, eski tanrılar kadar güçlü olduklarına inanmıyorum. Yeni roman kişisi ne denli işkence içine düşse de, bunun kendi yazgısı olduğuna inanmamaktadır. Romanın başlıca sorunu, insanda yeni birşey keşfetme ise (ki roman hep bunu aramıştır), yazgı çemberini yadsıyacaktır. Artık trajik çağ da bitti, romantik çağ da. Günümüz romancısı, bütün mistisizmaları bir yana bırakarak, benzetmeyi yadırgamayan, bir bilim adamı gibi araştırmalara giriyor. Ama onun yöntemi bilimsel yöntem değildir, gözlem ve sezgidir." (Anday 1994b: 140)

Küçük Park (Le Square, 1955), yeni romanın gelişmesi için çalışmalar yapmışlardır." (And 2008: 16).

Bu açıklamalardan sonra Anday, yeni romanın öncüsünün Dostoyevski olduğunu söyler: “(...) yeni romanın Dostoyevski izinde oluştuğunu biliyorum; başka bir deyişle, Dostoyevski gelmeseydi, roman sıkmaya başlayacaktı insanları.” (Anday 1994a: 50). Anday, 2002’de çıkan *Felsefesiz Yaşamak* adlı kitabında da romanı yenileştirenin Dostoyevski olduğunu net bir şekilde söyler: “(...) romanı yenileştiren, modern romana yol açan o oldu.” (Anday 2002a: 24) sözleriyle romanda oynadığı role dikkat çeker. Ali Tilbe ile Servet Tiken gibi araştırıcılar da yeni romanın tarihsel çizgisini açıklarken Dostoyevski’yi de bu çizgi içerisinde kabul ederler: “Gustave Flaubert, Fedor Mikailovitch Dostoievski, Marcel Proust, James Joyce, Franz Kafka, William Faulkner’m açtığı yolda ilerleyen (...)” (Tilbe ve Tiken, 2009: 238).

Anday, Dostoyevski’nin dışında Nathalie Sarraute’u da yeni roman akımının önde gelen adlarından biri olarak görür. Nathalie Sarraute'un *Kuşku Çağı*[176] adlı kitabından alıntılar yapar. Sarraute'un yeni romanın savunusunu yaparken, kendinden önceki ünlü romanların çözümlemesine başvurduğunu söyleyen Anday, şöyle devam eder: “Nathalie Sarraute, konusunu işlerken, Dostoyevski'nin, Kafka'nın romanlarına bu yüzden büyük yer ayırıyordu. Dostoyevski, Kafka'nın habercisi idi, Kafka da Yeni Roman'ın.” (Anday 1992a: 414). Anday tipten uzaklaşmanın ancak bu çizgi ile gerçekleşebileceğini şöyle vurgular: “Tip yaratmaktan vazgeçme zorunluluğu, diyalogun ve alt diyalogun önemi, ancak bu gelişim içinde değerlendirilebilirdi çünkü. Romancının, roman kişilerine ve olay örgüsüne egemen olması nasıl önlenebilirdi?” (Anday 1992a: 414). Anday romandaki bu büyük değişimi anlatırken insan, kendisine bakılan ve ancak bakıldıkça varolabilen biriydi, dedikten sonra şunları söyler: “(...) onu yalnız başına ve tam kendisi iken yakalama olanağı yoktu, çünkü kendisi yoktu... Bu pekyürekli görüşlere Dostoyevski'siz, Kafka'sız varılamazdı.” (Anday 1992a: 414). Melih Cevdet’in bu sözleri de Dostoyevski ve Kafka'nın yeni roman oluşumunda oynadıkları büyük rolü gözler önüne sermektedir.

---

[176] Nathalie Sarraute, *Kuşku Çağı*, (çev., Bedia Kösemihal), Adam Yayınları, İstanbul, 1985.

Anday roman üzerine yazdığı eleştiri ve denemelerinde zaman zaman romancıları da karşılaştırır. Bu karşılaştırmalardan en dikkat çekeni Tolstoy'la Dostoyevski'yi karşılaştırmasıdır. Melih Cevdet, Tolstoy'ın sanatçılığını şu şekilde açıklar: " (...) Tolstoy'da olaylar belli bir mantığın çözümlenmesinden geçer, daha önemlisi, onun kişileri genellikle normaldirler, bizi şaşırtmazlar, yazgılarını yaşarlar ve eylemlerinde mantık dışı değillerdir." (Anday 1992a: 256). Anday sonra Dostoyevski'nin romancılığına geçerek şunları söyler: "(...) Dostoyevski'nin romanları, bir bakıma ruh hastası diyebileceğimiz kişilerle doludur, çoğu rahatsızdır, inanç bunalımı içindedir, başkaldırı ve pişmanlık onlarda iç içe girmiş durumdadır. Bu rahatsızlık ve bunalım dosdoğru Dostoyevski'den kaynaklanmıştır." (Anday 1992a: 256). Bu özellikleriyle Batı romanını Dostoyevski'nin derinlemesine etkilemesini Freud'un da bulunmasına bağlar. Anday, Dostoyevski'nin yapıtlarının temel özelliklerini şöyle açıklar: "Onda inanç ve yadsıma, kutsal kitap ve tanrısızlık, iyilik ve kötülük, kötülüğün savunusu ile cezalandırılması birbirini kovalar." (Anday 1994a: 258). Tolstoy ile Dostoyevski'yi karşılaştırma girişiminin yalnız bizde değil, bütün dünyada söz konusu olduğunu belirten Anday: "Ben Tolstoy ile Dostoyevski'den birini ötekine yeğlemeyi bir türlü başaramamışımdır ve bundan ötürü de üzülmemişimdir." (Anday 1992a: 256) diyerek bitirir.

Romanın temel unsurları arasında romanlar kahramanları da yer alır. Anday okuduğu ya da çevirdiği romanların kahramanlarına da değinir. Onların kendisinde bıraktığı etkileri, o kahramanlara karşı tutumunu açıklar. Kimi romancıların yarattıkları kahramanlarına inandıklarını Balzac üzerinden şöyle verir: "Bir gün dostları, Balzac'ın çalışma odasına girivermişler, azizlik olsun diye, dalgın ve yorgun yazara, 'Mösyö Vautrin aşağıda bekliyor' demişler. Balzac telaşla yerinden kalkmış, 'Buyursun!' demiş." (Anday 1999: 24). Balzac'ın bu tutumundan yola çıkan Anday, romancının kahramanlarına inanması gibi okurun da roman kahramanlarına inanacağını belirtir: "Bir romancı, yarattığı kişileri yaşıyor gibi görüyorsa, görebiliyorsa, biz okurlar haydi haydi inanırız onlara, roman kahramanları ile birlikte yaşarız, birlikte üzülür, birlikte seviniriz." (Anday 1999: 24). Anday bir romancının kahramanlarını ele alırken gerçek yaşamdan yararlanabileceğini de belirtir. Ancak ona göre bir romancı, " (...) kişilerini gerçek yaşamdan alsa da -ki çoğun

öyle olur- onların sivriliklerini ortaya çıkarmalı, dahası, ortaya çıkarmakla kalmamalı, onları geliştirmelidir de." (Anday 2001: 399).

Edebiyat sanatından karakter, tip yaratması; hayal, seziş, buluş istendiğini vurgulayan Anday, *Doğu-Batı* adlı yapıtında da roman kahramanının yaratılmasını konu edinmiştir. Roman kişilerinin gerçek yaşamdan olduğu gibi alınmasına karşı çıkar. Maksim Gorki'den şu alıntıyı yapar: "Tanıdığı bir dükkâncıyı, bir memuru, bir işçiyi anlatan yazar belli bir insanın fotoğrafını almış olur. Bu imajın hiçbir toplumsal, terbiye edici yanı, insan, yaşama konuları üstüne bilgimizin genişlemesine, derinleşmesine öyle çokça bir yardımı olmıyacaktır." (Anday 1961: 53).

Tanıdığımız bir kişiyi doğrulukla, eksiksiz anlatmak belki bizde gerçeklik duygusunu uyandıramaz, diyen Anday göre, romancının yarattığı kişi, yaşıyan kişilerden biri olmayacaktır. Ama gerçeklikten de uzak olmayıp canlı izlenimi vermelidir okura: "Yaşıyan kişilerden biri olmamakla beraber biz de sanki yaşıyormuş, canlı imiş etkisini uyandıracaktır. Belki de o etki ancak bu yolla, yaşıyan kişilerden birini kılı kılına taklit etmemekle yaratılabilir." (Anday 1961: 53). İnsanların birbirlerini dış belirtilerin yardımıyla ancak kabataslak bir biçimde tanıyabileceklerini belirten Foster, romancının ise bir kahramanı tüm yönleriyle okura tanıtabileceğini söyler: "Oysa romancı dilerse, romandaki kişileri okuyucuya bütün yönleriyle tanıtabilir, çünkü kişilerinin dış yaşamları kadar iç dünyalarını da gözler önüne serebilme olanağına sahiptir. İşte bu nedenle roman kişileri çoğu zaman bize tarih kitaplarındaki insanlardan, hatta kendi yakın dostlarımızdan daha açık görünürler." (Forster 1982: 86).

Anday tip yaratmayı da irdeler. Olay çevresinde oluşan metinler içinde tip çok önemli bir yere sahiptir. Yazarın anlattığı davranışlar, inanışlar, durumlar, önceden ortaya atılmıştır, diyen Anday, sanatçının tip yaratımı sırasında karşı karşıya kalacağı durumları şöyle açıklar:

> "Sanatçıya düşen, bu sayısız olaylar, durumlar, davranışlar içinde, soyutlaştırma yolu ile gerçek gidişi ortaya çıkarmaktır. Bu da tip yaratmakla olur. Tip en çok karşılaşılan, sayıca en çok olan kişiler istatistik bir ortalaması değil, yaşadığı çağın, çevrenin

> toplumsal, tarihî olayına özce en uygun düşendir. Bunu bulup çıkarmak, yılmadan, düzenli, eksiksiz bir soyutlaştırma gücü, parçalardan bütüne götürücü yaman bir yaratıcılık ister. İşte ancak o vakit Goriot Baba, bize, sanki sokakta karşımıza çıkacakmış gibi gelir." (Anday 1961: 54).

Anday çocukluğunda okuduğu roman kahramanları olan *Cingöz Recai, Ahmet Rıza, Bihter* gibi kahramanların kendi üzerinde bıraktığı etkileri ele alır. Bu kahramanlar içerisinde Bihter üzerinde ayrıca durur. Onun üzerinde bıraktığı etki hayranlıkla dile getirir:

> "Ben Halit Ziya'nın ünlü romanı *Aşk-ı Memnu'yu* ilkokulu bitirdiğim yıl okumuşumdur, hem de yazarınca sonradan sadeleştirilen baskısından değil, eski yazı ile ilk baskısından... Ve Bihter'e âşık olmuşumdur. Ne güzel kadındır Bihter! Onun 'Aynada Tasviri'ni nerdeyse ezbere bilirdim, ama kimseye açmazdım." (Anday 1999: 25)

Anday, Mahmut Yesari'nin *Şimşek* adlı romanı da bende gerçek izlenimi bırakmıştı, dedikten sonra şu alıntıyı yapar: "Gece, hasta koca, yer yatağında yatarken şimşek çakar ve adam karısının, sevgilisi ile öpüştüğünü görüverir. Ne acı bir sahnedir!" (Anday 1999: 25). Melih Cevdet *Dudaktan Kalbe*'nin saçına kır düşmüş, kalp hastası, genç kıza âşık olan erkek kahramanının yaptığı dans sırasında ölümünü de kendini etkileyen kahramanlar ve durumlar olarak yansıtır.

Anday yukarıda sözü edilen yerli roman kahramanları kadar yabancı roman kahramanlarına da değinir. Kendi üzerinde bıraktıkları etkileri yansıtır. *Karamazof Kardeşler*'de geçen Dimitri'yi, Çevirisini yaptığı *Buz Sarayı* adlı romandaki, kışın karın ve soğuğun kurduğu buz sarayında donup giden küçük kızı, Turgenyev'in *Babalar ev Oğullar* adlı romanda Bazarov'u, *Beyaz Balina*'da öç alma tutkusuyle yanıp tutuşan Kaptan Ahap'ı, Gogol'ün kişilerinden derinlemesine etkilenmiştir. Romanlardan bildiğimiz kişiler, tanıdığımız kişilerden daha etkilidirler üzerimizde diyen Anday, bu kahramanlar içerisinde Gogol'e ayrı bir yer ayırır. Gogol'ün kahramanlarını, onu tanımak isteğini şöyle açıklar:

> "Gogol'ün romanındaki kahramanlardır. Çiçikov'u hep bir yerde göreceğimi sanmışımdır. Sobakiyeviç ile Nozdriyev'i ise gördüğümü söyleyebilirim. Hiçbirini sevmesine sevmem gene de. Kitaplarını çevirdikten, demek kaç kez okuduktan sonra bütün merakım Gogol üzerinde toplanmıştır. Kişilerini değil, onu tanımak istemişimdir hep, onunla arkadaşlık et-mek istemişimdir." (Anday 1999: 26)

Anday kimi romancının yarattığı kişilerin yanında, Cervantes gibi, unutulduğunu sözlerine ekler. Anday'ın roman kahramanları üzerinde bu şekilde ayrıntılı durmasının nedenleri arasında roman yazması ve daha da önemli çeviriler yapması yer alır. Anday filmleştirilen romanların okunmamasından yakınır. *Savaş ve Barış*'ın filminin televizyonda oynadığını belirtir. Buradan yola çıkarak okurun romandan uzak durmasının sonuçları üzerinde durur. Romanda önemli olanın konu olmadığını, önemli olanın anlatım olduğunu, sanatın da burada gizlendiğin vurgular:

> "*Savaş ve Barış*'ın filmini görenler, artık onun bir de romanını okumaya heves etmezler, bundan ötürü de büyük bir fırsat kaçırmış olurlar. Çünkü çoğu insan için bir roman demek, o romanın konusu demektir. *Savaş ve Barış*'ta kim kimi sevmiş, kim kimle evlenmiş, gördük, öğrendik ya, yeter. Oysa bir de bu büyük romanın nasıl yazıldığı, o sevdaların, o evliliklerin, o savaşların nasıl anlatıldığı vardır, işte sanat oradadır." (Anday 2012: 359)

Anday romanların yazılma sürelerine değinir. Bu sürenin yazar ve yapıta göre değişebileceğini açıklar. Sürenin çok fazla önemli olmadığını belirtir.

Anday, *romancının/yazarın* özelliklerini de konu edinir denemelerinde. Anlatıya dayalı türler içerisinde en uzun soluklusu olan romanda yazarın görevi zordur. Birçok olayla karşı karşıya olan romancı, olaylar arasında seçim yapmak, kahramanların, romanın yapı ve temasına göre, ayırıcı özelliklerini belirgin duruma getirmeyi bilmelidir. Bunlarla birlikte romancı okuru heyecanlandırmalı, malzemeleri düzenlebilmelidir: " (...) okuyucu üzerinde belirli bir etki bırakabilme açısından, okuyucunun dikkatini çekmek, okuyucu heyecanlandırmak, okuyucunun düşüncesini teşvik etmek için hikâye yazar. Bu bakımdan romancı, yazmak istediği hikâye ile ilgili ilk malzemesine bir sanat şekli verebilmek için düzenleme yapmak mecburiyetindedir." (Bourneur ve Quelle 1989: 21).

Yazar, yazgıyı değil, özgürlüğü seçmelidir, diyen Anday, yazarın olağanın dışına çıkması gerekliliğini savunur: "Yazardan, yaşamın tutarlı ve akla uygun kılınmış bir kopyası isteniyorsa neden gideyim onu görmeye? Dahası, bir yazar olarak neden katlanayım böyle bir oyun yazmaya, düşündüklerimi doğrudan anlatmak dururken?" (Anday 2009a:274). Roman kahramanlarının yazarını şaşırtmasını da bekleyen Melih Cevdet, yazarın yarattığı

kişilere uzaktan bakmasının gerekliliği üzerinde durur: “Ben istiyorum ki, yarattığım kişiler belki inanılmaz ama, beni de şaşırtsınlar, tıpkı gerçek kişiler gibi. Bunun çaresi, yazarın yarattığı kişileri tam olarak bilmemesidir. Daha doğrusu, onlara biraz da dışarıdan bakabilmesidir.” (Anday 2009a:274).

Bir romanda romancıyı değil, romandaki yaşamı, kişileri tanımalıyım, diyen Anday, romancıyı tanımanın yolunun romandan geçtiğini vurgular: “Romancı, ancak roman anlayışı ile ortaya çıkar. (Anday 1992a: 347). Anday, yazarın yapıtını verirken sanata uygun davranması gerektiğini kime nasıl sesleneceğiyle açıklar; çünkü okurlar farklı eğitim düzeylerine, yaşlara, cinsiyetler sahiptirler. Yazarın burada yapacağı sanata uygunluktur ancak.

Anday,1992’de çıkan *Yiten Söz* adlı kitabında diğer sanatçılarla yazarı karşılaştırır. Yazarın, halkın dilini kullandığı için onun sorularına öteki sanatçılara göre daha yakın olduğunu belirtir: “Müzikçilere, ressamlara, yonutçulara kimse bir şey sormaz, soramaz, korkar çünkü soru sormaktan; renk tonlarını, ses tonlarını bilmediği, uzam bilgisi olmadığı için korkar. Ama yazarın dili, onun konuştuğu dildir ya, yeter bu ona.” (Anday 1992a: 428). Görülüyor ki, Anday, yazarla ilgili düşüncelerinde onun halka, dilini kullanması nedeniyle diğer sanatçılara göre daha yakın olduğunu vurgulamaktadır.

Melih Cevdet romanı ele aldığı yazılarında Türk romanına da değinir ve kritik aşamaları açıklama yoluna gider. Türk yazınında çeviriyle romanın nasıl ortaya çıktığını açıklar.

Bilindiği gibi Türk edebiyatında roman Tanzimat döneminde 1860’larda Batı yazınlarından yapılan çevirilerle başlar.[177] İlk Türk romanı ise 1872’de Şemseddin Sami’nin yazdığı *Taaşşuk-ı Talat ve Fıtnat*’tır. Melih Cevdet, Türk romanının başlamasına değinmeden önce düzyazı kavramı üzerinde durur. Divan edebiyatının düzyazıyı gözardı etmesi nedeniyle Tanzimatçıların yaşadığı sıkıntıyı ele alır. Bu konuya değinen Cevdet Perin’e göre, “ (...)

---

[177] Ahmet Hamdi Tanpınar , *19 Asır Türk Edebiyatı'*nda “Hikâye nevinin başlaması daha sonra ve yine tercüme yolu iledir.” (Tanpınar 2001 :285) diyerek çeviriyle Türk edebiyatında Avrupai anlatının başladığını söyledikten sonra *Telema*k ve *Sefiller'*i ilk çeviri yapıtlara örnek olarak verir.

Türk romancılığı doğmadan evvel modern Türk nesrinin doğması gerekiyordu." (Perin :102). Anday, Divan edebiyatında süsün bir örtü olarak kullanıldığını söyler: "Bizde düzyazının geç oluşmuş bulunması da bunda etkili olmuştur. Divan edebiyatının müseccâ düzyazısından kurtulmak kolay değildi, çünkü o yazıda fikirsizliği süs püs örtmeliydi." (Anday 1994a: 200). Tanzimatçıların Divan edebiyatı nedeniyle işe sıfırdan başladığını vurgular: Tanzimat yazarları her şeye yeniden başlamak zorunda kaldılar. Bu çaba en çok çevirilerde göze çarpar. Neden derseniz, kendini bulmuş, durmuş oturmuş Batı düzyazısını Türkçe'de karşılamak büyük zorluklar doğuruyordu." (Anday 1994a: 200).

Berna Moran'ın *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*[178] adlı kitabına değinen Anday, Moran'ın ilk romancılarımızın meddah hikâyelerinden, âşık hikâyelerinden nasıl yararlandıklarını ve Avrupa romanının bu hikâyeler üstüne aşı niteliği taşıdığını belirttiğini söyler. İlk romancılarımızın seçeneği olmadığı için gelenekten yararlanma yoluna gittiklerini söyleyen Anday, sanatın yenilikten beslendiği için günümüz romanında gelenekten izler aramanın gereksiz olduğunu vurgular: "Ama romanımız o günden bu yana değişti elbet, çok değişti, artık romanımızda meddah hikâyelerinin, âşık hikâyelerinin izlerini aramak boşuna olur, bir bakıma gereksizdir de." (Anday 1992a 236).

Melih Cevdet, Türk romanını irdelerken toplumsal-kültürel değişimi de ele alır. Romanın Türkiye'de yaygınlaşmasını Türk ulusunun çağdaşlığa yatkınlığıyla birlikte değerlendirir: " (...) anlamışımdır ki, 'halkımın bakışı' ve 'dünyayı algılayışı,' ümmet toplumundan, çağdaş uygarlığa doğru çeşitli aşamalar yaşamıştır, yaşamaktadır." (Anday 1992a: 237). Anday sözlerinin süreğinde Türk okurunun evrensel yapıtları anlayacak duruma geldiğini belirtir: "Bu süreç içinde halkımız yalnızca kendi romanlarımızı değil, bu sanatın bütün evrensel örneklerini benimseyecek, sevecek duruma gelmiştir." (Anday 1992a: 237). Anday bu gelişme olmasaydı meddah hikâyelerinden, âşık hikâyelerinden öteye gidmeyeceğimizi de söyler.

---

[178] Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış,* İstanbul: İletişim Yayınları, 1983.

Melih Cevdet, roman üzerinde yazdığı yazılarında kimi romanlara da değinir bunların açıklamasını yapar. *Aşk-ı Memnu, Aydaki Kadın, Yüzbaşı Selâhattin, Kreutzer Sonatı, Ölü Canlar, Şato* Anday'ın üzerinde durduğu yapıtların başında gelir.

Anday yukarıdaki romanların dışında aşağıdaki romanlara da kısa kısa değinir. Bu romanlar içerisinde *Aşk-ı Memnu* önemli yer tutar. Anday, bu romanda yer alan Bihter'in ayna karşısındaki durumunun anlatıldığı bölümün Türk romanına betimelemeyi getirdiğini vurgular: " 'Bihter'in Aynada Tasviri' parçasını nerdeyse ezberleyecektim. Sanırım bizim yazınımızda betimlemenin ilk başarılı örneği budur." (Anday 2009b: 140).

Melih Cevdet, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Aydaki Kadın* adlı yapıtına roman tekniği yönünden yaklaşır. Tanpınarı'ın eserinden alıntılar[179] yapar. Bu alıntılardan yola çıkarak roman tekniğine değinen Anday, roman kuruluşunun donmuş bir yapı olmadığı vurgular. Tanpınar'ın bu romanı yen bir arayışa girdiğini belirtir:

> "Bir 'kuruluş', bir 'yapı' romanın boğazını sıkıp canını çıkarmamalıdır, baş ve son eski önemini çoktan yitirmiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, *Aydaki Kadın* adlı romanında böylesi bir özgürlük denemesine giriştiğini söyleyecek değilim, ben ölümün neden olduğu 'bitmemişlik'ten kimi sonuçlar çıkarılabilir diye düşünerek bunları yazıyorum." (Anday 1994a: 439)

Anday sözlerini bitirirken Georg Büchner'in *Woyzeck* adlı oyununun da Tanpınar'ın romanı gibi parça parça kalmış bir yapıt olduğunu belirtir.

---

[179] " (...) köy'deki köşkü, baba, anne, kardeşler, horoz, at, okul ve arkadaşlar, akraba... Sonra üzerinde biraz sıkça durulan Leyla Hanım... Akışa katılıyorsunuz, giriyorsunuz olayların içine. Derken parantez içinde noktalar... Kesildi roman, başka bir yerinden sürdüğü anlaşılıyor, belki araya bir parça girecekti yok, ya müsveddeler arasında bulunmamış ya da yazılmamış, yazılması sonraya bırakılmış... Biz şimdi Selim ile Suat'ı Paris'te izlemeye başlıyoruz... Ama o da kesiliveriyor. Birden bir Beyoğlu evi: "Her cinsten çıplak omuz, göğüs, tebessüm, sahte veya hakiki mücevher parıltısı, pudra, çiçekle karışmış dişi kokusu ve can sıkıntısı." Ve elbet Tanpınar'ın onca düşkün olduğu konuşmalar. Sonra apartman komşusu Naşit Bey'in, Selim'i dairesine buyur etmesi, emekli bir asker Naşit Bey, eskiden atçı imiş, yarışlar kazanmış, bundan ötürü ünlü, şimdi hasta, öksürüklü, Momsen'in *Roma Tarihi*'ni, Cevdet Paşa'nın tarihlerini okuyor, Yıldırım ve Timurlenk üstüne düşünceleri var: Bir sevda ilişkisi sorunu açıyor Selim'e, anlıyorsunuz bir olaya takıldığınızı... Sonra birden köşkün emektarı Ali Efendi ile karşılaşma, doyulmaz anılar... (Tanpınar'ın onca düşkün olduğu anılar...) Gene birden, Zümrüt Hanım'la sevişme... Annesi yerinde bir kadınla, sevdiği Atife'nin anası ile...' Gıdasını bulduğu yerde temin eden o et yiyen nebatlara, büyük örümceklere benzeyen kadın...' Keselim burada." (Anday 1994a: 439).

Anday, 2012'de yayımlanan *Gökyüzü Haritasi* adlı kitabının birinci yazısını İlhan Selçuk'un *Yüzbaşı Selâhattin*[180] adlı romanına ayırır. Anday, yazısının giriş bölümünde *Yüzbaşı Selâhattin*'i okurken yakın tarihimizin ibret alınacak olaylarla dolu öyküsünün bir sinema şeridi gibi gözlerinin önünden geçtiğini belirtir. Romanda birbirinden önemli, birbirinden ilginç bir olaylar dizisinin içinde karşımıza çıkan Yüzbaşı Selahattin'i, Melih Cevdet'e göre, İlhan Selçuk'un gerçek yaşamdan uzaklaştırarak bir roman kahramanına dönüştürmüştür: " (...) Yüzbaşı Selâhattin, kendi yaşamının kahramanı gibi değil de, bir romancının, hem de cok usta bir romancının yarattığı bir kişi gibi geldi bana." (Anday 2012: 2). Anday yazısında "Para Değiştirme İşi" başlığı altında verdiği bölümde romanın baş kahramanı Yüzbaşı Selâhattin'in tutarsızlıklarına da işaret eder. Buna göre, ordu kumandanının kendisine verdiği paranın bir kısmını ailesi için harcayan Yüzbaşı Selâhattin, harcanan bu parayı, İstanbul ile Bağdat arasındaki para değeri ayrımlaşmasından kapatmayı düşünürken öte yandan İstanbul'da iflas eden eniştesinin "Bağdat'ta sabun çok para ediyormuş, al benim sabunlarımı da Bağdat'ta sat," önerisini yurtseverliğe sığdıramayarak reddeder. Anday her romanda tutarsızlığın olabileceğini belirtir. Romanda ele alınan temalardan biri de vatanın sınırlarının neresi olduğu tartışmasıdır. Romanda Halil Paşa'nın cesur adamın vatanı için ölen insan olduğu söz alıntılandıktan sonra onun vatanın sınırlarını bilmediği vurgulanır. Anday şöyle devam eder:

> "(...) ayrıca bu sözünde, bütün ulusun ölümünü istediği anlamının gizli olduğunu göremeyecek bir anlayıştadır. Çünkü bütün cesurlar vatan için savaşta öleceklerine göre, geride korkaklardan kurulu bir ulus kalacak demektir. Kendisi neden ölmüyor vatan için? Gereğince cesur mu değil, yoksa vatanını mı sevmiyor? İlhan Selçuk da soruyor orada: 'Ama neresidir vatan? Trablus mu, Kafkasya mı, İran mı, Orta Asya mı, Anadolu mu? İşte bu dönemin acılı kuşağının romanıdır Yüzbaşı Selâhattin.'"(Anday 2012: 4)

Anday, Baku'nün alınması ve sonrasında yaşanan gelişmeler olmak üzere o yılların dikkat çeken olaylarına da değelendirmesinde yer vermiştir. Almanların, Osmanlılar üzerindeki etkiler de göz ardı edilmemiştir Anday'ın yazısında.

[180] İlhan Selçuk, *Yüzbaşı Selahattin Romam,* İstanbul: Remzi Kitabevi, 1973.

Anday yabancı romanlar içerisinde Tolstoy'un *Kreutzer Sonatı* adlı romanına 1994'te yayımlanan *İmge Ormanları* adlı yapıtında değinir. Melih Cevdet yazısının giriş bölümünde Tolstoy'un Beethoven'i sevdiğini bildiğini ama romanına neden bu sonatın adını verdiğini bilmediğini belirtir. Anday romanda Tolstoy'un eşi Sofiya ile yaşadığı cinselliği vb. sorunları anlattığını söyledikten sonra Eşi Sofiya'nın Tolstoy'un bu romanından nefret ettiğini belirtir. Anday yazısının devamında ünlü bir yazarın niçin kendi ailesini anlattığını sorgulamaya başlar. Anday, konunun, karı koca geçimsizliği olmadığını, işin aslında roman olduğunu vurgular. İlk olarak kurguya dayalı metinlerdeki kahramanları ele alan Anday, romanlarda, dünyadaki insanların yer almasına karşı çıkar. Gerçek kişilerin yazarlara başlama kolaylığı sağladığını belirtir. 19. Yüzyılda yazarların bu dünyadan yola çıkarak kurgu dünyasına geçtiklerini belirten Anday, çağımızda ise bu bakış açısının tümüyle değiştiğini vurgular: "(...) bugün ise ne Kafka'da, ne Faulkner'de bulabilirsiniz bir tanıdık, ama bu iki yazarın yarattığı kişiler, eskiden örnek tutulmuş olan kişilerden daha yakındır size, daha da tanıdıktır." (Anday 1994a: 49). Anday, Tolstoy'un yaşadığı döneme göre davrandığını bu sözleriyle açıklığa kavuşturmuş olur. Konuyu biraz daha aile içine çeken Anday, Tolstoy'un çiftliğine yakın bir kasabada verilen baloya karısı gebe olduğu için küçük baldızı ile gittiğini söyler. Tolstoy'un eşi bu nedenle rahatsız olmuştur. Anday, Tolstoy'un, *Savaş ve Barış*'ın ünlü Nataşa'sı için bu küçük baldızı kafasında örnek tuttuğunu da sözlerine ekler.

Anday, Gogol'ün ünlü romanı *Ölü Canlar'*a iki yazısında değinmiştir. İlk olarak *Yiten Söz* adlı romanında Gogol'ün bu yapıtını irdeler. Gogol ile çok uğraştığını ve onunla kaynaştığını belirten Anday, *Ölü Canlar*'daki kahramanların gerçekte Gogol'ün yarattığı köleler olduğunu belirtir: "Ölü Canlar, gerçekte ölmüş köleler değildi, onun yarattığı kişilerdi, yaşayan kişilerdi." (Anday 1992a: 402). Anday, Gogol'ün özeleştiri yaptığını da belirtir: "Kendini öldürmeden önce, bir tek olumlu kişi yaratamadığı için büyük bir üzüntüye kapıldığını yazmıştı Gogol." (Anday 1992a: 402). Anday, *Ölü Canlar*'a ikinci olarak da 2001'de çıkan *Çok Sesli Toplum* adlı yapıtında değinmiştir. Gogol'a *Ölü Canlar* romanının konusunu Puşkin vermişti, diyen Anday, o yıllarda Rusya'da köleler için alınan

vergilere değinir ve sonra da büyük yapıtların temelinde kanunsuzluğun bulunduğunu belirtir:

> "Köle sahipleri, köleleri için her yıl devlete vergi ödemektedirler oysa köle sayımı dört yılda bir yapılmaktadır, bundan ötürü de beyler, iki sayım arasında ölen köleleri için boşuna vergi ödediklerinden yakınmaktadırlar. İşte bu durumdan yararlanmak isteyen bir açıkgöz, inanılması güç bir dolandırıcılığa kalkışır: Çiftlik çiftlik dolaşarak, ölmüş köleleri yaşıyorlarmışcasına beylerden satın alır. Elbet çok ucuza ve kimi yerde de bedava. Nedir tasarısı? Şu kadar kölem var diyerek devlet bankasından topluca bir kredi koparmak. Büyük romanlardan çoğunun altında yasadışı bir olay vardır. Yasadışı olaylar, romancıya büyük esinler verir. Ama işte, Dostoyevski ya da Gogol olmak koşuluyla." (Anday 2001: 218)

Yukarıdaki romanlar dışında kendi romanlarına da değinen Anday, roman anlayışı hakkında da bilgiler verir.

Anday, Kafka'nın *Şato* adlı romanına da değinir. Romandaki temaya dikkat çeker: "(...) romanın başında, kadastrocu çağrıldığı şatoya gelmek üzere şatonun yanındaki köye varır, şatoyla ilinti kurar fakat iki büyük cilt boyunca bir türlü içeri giremez." (Anday 2012: 390). Anday romanda beklemenin bitip tükenmezliği sonucunda kahramanın evli olduğu halde tekrar evlendiğini belirtir.

Melih Cevdet yukarıda sözü edilen romanların dışında kendi yapıtlarına da değinir. romanlarının oluşumları hakkında bilgi verir. Melih Cevdet, roman alanında da ses getiren yapıtlara imza atmıştır.[181] Anday'ın romanları popüler ve yazınsal olmak üzere iki dönemde incelenir. İlk dönem romanlarında aşk, kıskançlık, yalnızlık gibi konuları öne çıkarır.[182] Yine bu ilk dönem romanları gazetelerde tefrika edilmiş ve çok sonraları kitaplaştırılmıştır. Anday romanında ikinci dönemi oluşturan yazınsal romanları ise 1965'lerde başlar.[183] Anday kendi roman sanatına değindiği yazılarında, roman yazmaya nasıl başladığını, ilk romanlarını kimlerle yazdığına, romanlarını nasıl yayınlandığına, *Aylaklar, Raziye* gibi kimi romanlarının içeriğini ele alırken bazı yazılarında da kullandığı takma isimlerin nasıl ortaya çıktığını açıklar. Anday yine romanla ilgili yazılarında bazı edebiyatçılarla yaşadığı

---

[181] *Gizli Emir* adlı romanıyla TRT 1970 Sanat Ödülleri Roman Armağanı'nı kazanmıştır.

[182] Anday'ın ilk dönem romanları: *Zifaftan Önce* (1957), *Bir Gecede Üç Erkek* (1958), *Meryem Gibi* (1958), *Birbirimizi Anlayamayız* (1960), *Dullar Çıkmazı* (1962,yarım kalmıştır).

[183] Ayday'ın ustalık dönemi romanları:*Aylaklar* (1965), Gizli Emir (1970), *İsa'nın Güncesi* (1974), *Raziye* (1975).

kavgaları açıklığa kavuştur. Örneğin, Sabahattin Eyuboğlu ile yaşadığı şiddetli tartışmayının nedenleri üzerinde durur.

Anday roman yazmaya küçük hikayeler yazarak başlamıştır. Kendisinin anlattığına göre, *Tercüman* ve *Akşam* gazetelerinde çalışırken küçük hikayeye ihtiyaç duyulmuştur. Yine bu yıllarda Arif Damar'la birlikte roman yazdıklarını belirtir. 1959'da *Tercüman* gazetesinde tefrika olarak yayınlanan kitaplarının ilk baskı 1991'de yapılırken son baskısı da 2005'te Everest Yayınlarından çıkmıştır. Kitabın 1991'de Adam Yayınlarından çıkan ilk baskısında Melih Cevdet Anday'ın adı kapakta yer alırken Arif Damar'ın adı kullanılmamıştır. Her ikisinin adı ise 2001'de çıkan Donkişot Yayınları ile 2005'te Everest Yayınlarından çıkan baskılarında yer alır. [184] Gazetelerde çalışırken kendisinden hikaye yazması istenildiğini belirten Anday, "H. Mecdi Velet", "Yaşar Tellidede" gibi takma adlarının ortaya çıkışını şöyle açıklar:

> " (...) her gün bir hikâye basılırdı, eski bir âdetti bu. Ben H. Mecdi Velet takma adıyla yazardım hikâyeleri. Melih Cevdet'in harflerinden yapılmış Semih Tanca'nın sahibi olduğu eski *Tercümanım* Yazı İşleri Müdürü arkadaşım rahmetli Semih Tuğrul benden fıkra yazmamı istediğinde de gene takma ad kullandım: Yaşar Tellidede." (Anday 2009b: 268-269).

Hikayeden sonra roman yazmaya başlayan Anday, Murat Tek adıyla ilk romanını yazarken Orhan Kemal'e danıştığını belirtir.[185] "Orhan Kemal bana yol gösterdi. 'Sen *Akşam* gazetesinde takma adla küçük hikâyeler yazardın, onlardan biriyle başla, sonu gelir,' dedi. Ben de onun dediği gibi yaptım." (Anday 2009b: 269). Anday ilk romanını *Tercüman*'da yazdıktan sonra diğer gazetelerde de sayısı yedi sekizi bulan romanlar yazdığını belirtir.

---

[184] *Yağmurlu Sokak*'ı basan yayınevleri: Melih Cevdet Anday, *Yağmurlu Sokak,* İstanbul: Simavi Yayınları,1991; Melih Cevdet Anday, Arif Damar, *Yağmurlu Sokak,* İstanbul: Donkişot Yayınları, 2001; Melih Cevdet Anday, Arif Damar, *Yağmurlu Sokak,* İstanbul: Everest Yayınları, 2005.

[185] Anday, *Aylaklar*'ı yazdıktan sonra Orhan Kemal'le tekrar kaşılaşır. Bu karşılaşmalarında Orhan Kemal'in kendine yönelik sözlerini, tutumunu beğenmez: "Bir gün Nuruosmaniye'de Orhan Kemal'le karşılaştık.
"Ne o beyim, romancılığa mı başladın?" dedi.
Şaka etmediğini sesinden, bakışından anlamıştım. Demek benim takma adla yazmama bir şey demiyordu da, kendi adımı kullanınca bunu çizmeden yukarı çıkma sayıyordu. Roman romancıların alanıydı, bir ozan oraya burnunu sokamazdı.
Böyle düşünüp düşünmediğini açık olarak anlamak için, "Ne var bunda seni rahatsız eden?" diye sordum.
Orhan Kemal, hep gülümseyerek, "Şimdi ben de şiir mi ya-zayım?" dedi.
"Keşke yazsan," dedim.
Orhan Kemal, sevdiğim bir dostumdu ama bu çıkışını onun olgunluğuyla bağdaştıramamışımdır. Romanım kötüyse, gülüp geçmesi, iyiyse sevinmesi gerekmez miydi?" (Anday 2009b: 270).

"*Tercüman*'da ve başka gazetelerde yazdığım romanların sayısı yediyi sekizi bulur. Onlardan hiçbiri yok bende, toplayabilsem bastırmak isterdim." (Anday 2009b: 269). Adımı koymadığım için çok rahat yazmışım, fantezimi korkusuzca işlemiştim, diyen Anday kimi romanlarının müstehcen bulunduğu için mahkemeye düştüğünü de belirtir. *Cumhuriyet* gazetesine geçtikten sonra da roman yazmayı sürdüren Anday, artık sanat kaygısını ön plana alarak yapıtlarını vermeye başlar. Nadir Nadi'nin yönlendirmeleri önemli rol oynar romancılığında. *Cumhuriyet*'te; *Aylaklar Gizli Emir, İsa'nın Güncesi* ve *Raziye* olmak üzere dört tane romanı tefrika edilir Anday'ın. Bu bağlamda ilk romanı olan *Aylaklar*'ın ortaya çıkışını şöyle anlatır: "*Cumhuriyet* gazetesinin ikinci sayfasındaki yazılarıma başladıktan sonra da bir gün Nadir Nadi Bey gazeteye bir roman yazmamı istedi benden. Artık acemisi değildim bu işin, kabul ettim ve kendi adımla ilk romanım olan *Aylaklar*'ı yazdım." (Anday 2009b: 270). *Aylaklar* yabancı dillere de çevrilmiştir.

Anday romanları içinde sanat kaygısıyla yazdığı *Gizli Emir* adlı yapıtı üzerinde diğerlerine göre daha çok durur. Kendisi, *Akan Zaman ve Duran Zaman* adlı anılarından oluşan kitabında yer alan "Hep Yabancı Kızlar" adlı yazısında *Gizli Emir*'in çok dikkat çekmesini 12 Mart 1971 Muhtırası'nın habercisi olmasına bağlar: "Yankı bulmasının nedeni, 12 Mart'tan önce yazılmış olmasına karşın, 12 Mart sonrası olaylarının sezgisel betimlemesini içermesidir." (Anday 2009b: 275). Romanda bekleme teması ön plana çıkarılmıştır. Anday romanının ilk önce temasını bulduğunu belirttikten sonra dünya edebiyatında beklemeyi ele alan *Godot'yu Beklerken, Tatar Çölü* ve *Şato* gibi romanları örnek olarak verir:

> "*Godot'yu Beklerken*'de iki berduş, Godot diye birini, bilmedikleri birini beklerler. Dino Buzatti'nin *Tatar Çölü* adlı romanında, genç subay atandığı sınır kalesinden hoşlanmamasına karşın, Tatarlar gelecekmiş söylentisine kapılarak beklemeye dalar. Kafka'nın Duruşma'sında Bay K. davasının sonunu bekler. Gene Kafka'nın *Şato*'sunda kadastrocu, görevli olarak çağrıldığı şatoya girebilmek için romanın başından sonuna dek bekler. (Anday 2009b: 275-276).

Anday yazısının ilerleyen bölümlerinde romanının teknik özelliklerini ve romanı yazarken neyi amaç edindiğini açıklar. Gizli bir emrin beklendiği bir kenti çizdiğini belirten Anday, düşler ülkesine yönelmesine karşın okurların tanıdığı tipler yarattığını vurgular:

> "Benim romanımda da, güvenliğin sıfıra indiği bir kentte, insanlar gizli bir emir beklemektedirler. Karışıklıkların önünü ardını düşünebildiğimce açık bıraktım. Başka

> bir deyişle, düşlem ülkesinde at oynatmaya kalktım ve sonra anladım ki düşlem de gerçeğe yaklaşma yollarından biridir. Hiçbir karakter ya da tip çizme ardına düşmedim. Bunda daha baştan kararlıydım. Olaylar içinde kişiler birer gölge gibi oradan oraya gideceklerdi. Fakat şaşarak gördüm ki, okuyanlar o romanda tipler buluyorlardı, tanıdıklarına benzetiyorlardı kimi kişileri. Neden böyle oldu? Ya ben o kararımı gereğince uygulayamadım ya da yazar bu açıdan işi ne kadar sıkı tutarsa tutsun, kişiler ister istemez yaşayan insanlara benzemeye başlıyorlardı. Bundan kurtuluş yoktu." (Anday 2009b: 276)

Melih Cevdet Anday, *Gizli Emir* romanı nedeniyle çok uzun yıllar aradaşlık ettiği Sabahattin Eyuboğlu'yla dostluğunu bitirir. Anday, Vedat Günyol'la romandan söz ederken Sabahattin Eyuboğlu'nun konuştuklarını tam anlamadan *Gizli Emir* için ağır sözler söylediğini belirtir.[186]

Anday, *Gizli Emir*'in dışında *Raziye* adlı romanına da değinir. *Raziye*'nin başta gelen kahramanlarından olan Dayı'yı Halikarnas Balıkçısı (Cevat Şakir)'na benzetenlerin olduğunu belirten Anday, onun Sakallı Celal[187]'e daha yakın olduğunu söyler: "(...) onu benzetsek benzetsek Sakallı Celal'e benzetebiliriz." (Anday 2009b: 158).

Melih Cevdet Anday romanla ilgili yazılarında Victor Hugo ve Tolstoy gibi romancıların sanatlarına da değinmiştir.

Anday, Paris'te bulunduğu sıralarda *Victor Hugo* (1802-1885)'nun evini görmeye gider. Orada Victor Hugo'nun resimlerinden etkilenir. Paris'te benim için en şaşırtıcı ressam, Victor Hugo oldu, der. Andre Gide'den alıntılar yapar. Victor Hugo'nun resimleriyle bile kalıcı olabileceğini belirtir: "A. Gide'e, onun ressamlığı sorulsaydı, kim bilir ne derdi? Çok ileri gitmiş olmayayım ama, Hugo, o şiirleri, o romanları yazmamış olsaydı, yalnız ressamlığı ile kalabilirdi gibi geldi bana." (Anday 2002b: 133). Resimleri yakından inceleyen Anday, Hugo'nun resimlerinin romanlarına ve şiirlerine benzemediğine dikkat çeker:

> "İmgelem gücünün buncası az görülmüştür. Hugo'nun resimdeki özgünlüğü, kafamı esinlerle doldurdu. Görülmedik şatolar, bilinmedik kuşlar, doğadan alınmamış görünümler, o

[186] Anday'la Sabahattin Eyüboğlu arasındaki kavga bu tezin Türk Yazını bölümünde ayrıntılı olarak açıklanmıştır.

> çizgi ve boya ustalığı beni başka dünyalara götürdü. Nasıl bir adamdı bu Hugo ki, şiirlerine, romanlarına benzemeyen resimler yapmıştı! Bu sorunsalı çözmek gerekir. Yoksa romanları, şiirleri doyurmadı mı Hugo'yu? Onun resimlerini şiire çevirme olanağı bulunsa, sanırım ki, karşımıza Hugo'nun şiirleri çıkmaz.” (Anday 2002b: 133-134).

Anday’ın burada yapmış olduğu değerlendirme onun somut sanat yapıtlarıyla ilgilendiğini göstermesi bakımından önemlidir. Ayrıca Melih Cevdet Anday yazılarında-üstteki alınıtıda olduğu gibi- sanatı ele alırken okuduğu kitapları, dinlediği sanatçıları ve gördüğü resimleri yorumlamıştır.

Anday, *Sefiller*’i 1992’de çıkan *Yiten Söz* adlı kitabında uzun alıntılar alarak irdeler. Melih Cevdet, Victor Hugo’nun ölümünün yüzüncü yılı olması nedeniyle *Cumhuriyet*’te Hugo’yu anlatan, tanıtan yazıların bulunduğunu ve bu yazılarda onun siyasal düşüncelerinin sorgulandığını “Kapak resmi de onundu ve bu resmin altında şu sözler okunuyordu: *Tutucu mu, ilerici mi, tutarsız mı?* Gerçekten de, onun yaşamını incelediğinizde, bu soruları haklı gösterecek birtakım olaylarla karşılaşabilirsiniz.” (Anday 1992a: 346) diyerek belirtir. Anday bundan sonra Hugo’nun siyasal düşüncesinin ne olabileceğini açıklamaya çalışır.

Bir yazarın, bir sanatçının yaşamı ile yapıtı arasında tam bir koşutluğun bulunamayacağını vurgulayan Anday, çağdaş birtakım eleştiri yöntemlerinin sadece metne dayanmayı yeğledikleri için sanatçının yaşamanın geri plana atıldığını belirtir. Anday, büyük bir yazarın yaşamöyküsünün yapıtını anlamak için yalnızca yardımcı olabileceğini vurgular. Konuyu genişleten Anday *Sefiller’*de eski bir konvansiyoncu ile bir rahip arasında geçen konuşmadan alıntılar yapar[188]. Fakat, Anday bu “konuşmada Hugo'nun hangi yanı tuttuğunu kesenkes söylemek bence güçtür.” (Anday 1992a: 348) diyerek Hugo için net bir karara varılamayacağını belirtir. Hem sağ hem de sol tarafından Victor Hugo’nun mahkum edildiğini belirten Anday, Victor Hugo’nun siyasal duruşuyla ilgili olarak şu değerlendirmeyi yapar:

---

[188] bkz. Anday 1992a, 347-349.

> “ (...) onun eşitlikçi olmakla birlikte, ‘Kötü yapılan iyi bir iş’ diye nitelendirdiği Komün'e karşı çıkması, bunun örneklerinden biridir. Ama unutmayalım ki, aynı Hugo, Thiers'e de karşı çıkmıştı. Soldan da, sağdan da mahkûm edilmiş bir yazardı o. Eğer bir siyaset adamı olsaydı, bu olaylar onun kişiliksizliğini tanıtı sayılabilirdi; ne yaparsınız ki, bir romancı idi ve romanın başlı başına bir gerçeklik olduğunu biliyordu, zamanına tanıklık etmişti. Bugün biz, o tarihin birçok gerçeğini ondan öğreniyoruz.” (Anday 1992a: 349).

Görüldüğü gibi Anday, Victor Hugo’yu açıklarken A. Gide'den yararlanmaktadır. Melih Cevdet, Victor Hugo’nun Paris'teki evini, romancılığını, ozanlığını ve özellikle de ressamlığı üzerinde durmuştur.

Lev Nikolayeviç Tolstoy (1828-1910), Melih Cevdet yazılarında önemli bir yer alan romancıdır. Anday, Rusya’da bulunduğu sırada Tolstoy’un evini gördüğünü belirtir. Evde her şey Tolstoy’un evden kaçtığı günde olduğunu gibi aynen bırakıldığını belirtir. Hatta okuduğu kitap bile açık haliyle durmaktaymış:

> “Ben Sovyetler Birliği'ne yaptığım yolculukta, Moskova'dan Yasnaya Polyana'ya, Tolstoy çiftliğine, kır evine gitmiştim. Yatak odasının, evinden kaçtığı geceki durumu, olduğu gibi korunmuştu, yatağının' başucunda, yarı açık Karamazof Kardeşler duruyordu. Elimizdeki kitapta buna ilişkin bir anı da yer alıyor.” (Anday 1994a: 49)

Anday sözlerinin devamında Tolstoy’un eşinin tuttuğu günlükten aşağıdaki alıntıyı yaparak Tolstoy’un sanat anlayışı hakkında da bilgi verir:

> “Bayan Tolstoy şöyle yazmış güncesine: ‘Akşam ise Dostoyevski'nin Karamazof Kardeşlerini ilgiyle okudu ve, 'Halkın Dostoyevski'yi neden ilgiyle sevdiğini bugün anladım, çünkü çok görkemli düşünceleri var' dedi. Sonra da eleştirerek, romandaki kişilerin tümünün Dostoyevşki'nin ağzıyla konuştuklarını bir kez daha vurguladı.’ ” (Anday 1994a: 49)

Anday yukarıya aldığı alıntıdan yola çıkarak iki tane sonuca ulaşır. Bunlardan birincisi Tolstoy’un roman kahramanlarına karşı tarafsız bir yazar olmasıdır: “Bu sözlerden çıkarılacak ilk sonuç, büyük yazarın, romanlarındaki kişiler karşısında yan tutmadığı, onlarla eşdeş olmayı yanlış bulduğudur.” (Anday 1994a: 49). İkincisi ise Tolstoy'un değişen roman sanatını anlamadığıdır. Çünkü tip değerini yitirirken karakter ön plana çıkmıştır. Anday, Tolstoy'un Dostoyevski'yi yermek için söylediği şu sözleri; “’Romandaki kişilerin tümünün Dostoyevski'nin ağzıyla konuştukları’ sözüne gelince, burada, Tolstoy'un, çağın değiştiğinin ayırdına varamadığı ortaya çıkmaktadır: Çünkü ‘tip’ romandan

atılmaktadır." (Anday 1994a: 50) biçiminde değerlendirerek Tolstoy'la ilgili yargısını verir. Anday Tolstoy'u dünyanın en büyük beş romancısından biri olarak görür: "Dünyada en büyük beş romancı sayılsa, bu beşin içine Lev Tolstoy da girer. *Savaş ve Barış* ise onun başyapıtı sayılır. (Anday 2012: 359). Anday'ın Rus yazarlar üzerinde bu şekilde çok durmasının nedeni Rusçaya ve Rus edebiyatına hakim olmasıyla açıklanabilir.

Melih Cevdet Anday, yazınsal türler içinde en az *öykü*ye yer vermiştir. Bu durumun herhangi bir nedeni görülmemekle birlikte şiir, roman ve tiyatroya ağırlık vermesiyle bu durum açıklanabilir. Anday'ın yayınlanmış bir öykü kitabı bulunmaktadır.[189] Anday, Katherine Mansfield'in *Ölü Albayın Kızları*[190] adı altında yayımlanan öykü kitabından yola çıkarak bu konudaki düşüncelerini belirtir. Anday bu kitabın birinci ve ikinci baskılarına değinir. Kendisinin 1953'te çıkan birinci baskısını da okuduğunu belirtir. Anday, Katherine Mansfield, modern öykücülüğün önderlerinden biri olma nitemini gerçekten hak etmiş bir yazar olduğunu vurgular. Anday'a göre şiir anımsanınca tekrar okunur, öykü ise anlatılır: "(...) bir şiir, anıldığında ancak yeniden okunur, başka yolu yoktur bunun. Öykü ise anlatılabilir diye düşünüyoruz." (Anday 1999: 205). Anday sözlerinin devamında modern öykücülerin bu türde yaptıkları değiştirdiklerine değinir: " İşte modern nitemini hak eden öykü yazarları bu kanıyı yıktılar." (Anday 1999: 205).

Anday, eski öykülerin ancak özgün biçimiyle değerlendirilmesi gerekli dedikten sonra sözlerini modern öykücülük ise, kendine şiiri örnek tutuyor gibi, şiirin olanaklarını, kaygılarını, etki gücünü benimsiyor sanki. (Anday 1999: 205) diyerek bitirir.

---

[189] Melih Cevdet Anday, *Balerina'nın Ölümü*, İstanbul: Everest Yayınları, 2010.

[190] Katherine Mansfield, *Ölü Albayın Kızları,* (Çeviren: Memet Fuat), İstanbul: Adam Yayınevi, 1991.

3.1.4. Eleştiri

Melih Cevdet eleştiriyi ele aldığı yazılarında eleştirinin kökenlerine kadar iner. Türk edebiyatında eleştirmenlikleriyle öne çıkan Hüsey Cöntürk ile Nurullah Ataç'a değinir. Onların görüşlerini açıklar. Eleştiri ve eleştirmen için önerdiği sözcükleri kullanır.

Eleştiri, antik Yunan'da doğmuştur. Aristoteles, *Poetika* ve *Retorik* adlı kitaplarında yazınsal ürünleri ilk kez bilimsel bir şekilde incelemiştir. Aritoteles bugün de gündemde olan düşüncelerini bu yapıtlarıyla tanıtmıştır. Antik Yunan'da sanat yapıtının eleştirisinde yansıtma hareket noktası olarak alınmıştır.

Anday eleştirmenin ilk kez Homeros'un şiirlerini inceleyen İskenderiyeli bilginler için kullanıldığını belirtir: "Eleştirmen sözünün Yunancası, Khritikos, Homeros'un koçaklamalarındaki katma dizeleri araştıran İskenderiye bilginleri için kullanılmış ilk." (Anday 1961: 78). Anday, o bilginlerin Homeros'i, şu sözcüğü kullanır, şu sözcüğü kullanmaz, diyebilecek ölçüde belirlediklerini de söyler.

Türkçede eleştiri sözcüğünün kullanılmasıyla Osmanlıca anlamı tam olarak bilinmeyen tenkid ve bu sözcükle ilişkili olan türevlerinden kurtulduğumuzu belirten Anday, şunları söyleyerek tenkid sözcüğünün eleştirisini yapar:

> "Ne iyi oldu şu 'eleştiri' süzünü bulmak! Ondan önce kullandığımız 'tenkid' sözcüğünü genellikle anlamazlardı, çünkü bir de sonu eski 'tı' ünsözü ile biten bir 'tenkıt' vardı, noktalama anlamına gelirdi, onunla karıştırırlardı. Bu yüzden de yazıncılar 'intikad' demeyi yeğlerlerdi. 'İntikad'ın çeşitleri de vardı elbet: bunlardan biri 'intiba- intikad' idi; şimdiki dile tam karşılığı 'izlenimsel eleştiri', ama öyle demiyorlar da 'öznel eleştiri' diyorlar yanılmıyorsam." (Anday 1977b: 96)

Eleştirme için "yargıt", eleştirmen için ise "yargın" sözcüklerini öneren Melih Cevdet, eleştiri üzerinde yazdıklarında eleştirmene de değinmiştir. İyi bir eleştirmenin sahip olması

gereken özellikleri sıralar. Hüseyin Töntürk'ün *Eleştirmeden Önce*[191] adlı kitabından söz eder. Anday'a göre eleştirmenlik zor bir iştir. Bir roman ya da başka bir yapıt üzerine yorum yapan herkesin eleştirmen olamayacağını vurgulayan Anday, eleştirmenliğin kolay olarak görünmesine karşı çıkar:

> "Eleştirmen, okuduğu, gördüğü bir sanat yapıtının kendi üzerinde bıraktığı izlenimi yazacak, o kadar. Böyle olunca çoğu kişinin eleştirmenliğe kalkmasını olağan karşılamak gerekecektir; çünkü her okur, bir kitaptan bir resimden bir yonuttan iyi kötü bir izlenim edinir; demek bunları dile getirirse ona 'eleştirmen' diyeceğiz. O zaman (hiç çekinmeden söyleyebiliriz) herkes birer eleştirmendir." (Anday 1977b 96)

Anday eleştirmenliğin üstteki alıntıda söz ettiği gibi kolay olması durumunda sanatçıların eleştirmenleri ciddiye almayacaklarını da belirtir. Anday, kimi sanatçıların yapıtlarını beğenen eleştirmenleri yücelttiklerini söyler: "(...) benim şimdiye dek edindiğim izlenim şudur ki, sanatçı, yapıtını beğenen eleştirmeni yüceltir, beğenmeyeni kötüler. Bunca basittir sanatçı-eleştirmen ilişkisi." (Anday 1977b 97). Eleştirmenler de sanatçılar gibi, beğenilerini, düşünülerini çağlarının getirdiği yeni akımlardan alırlar. Anday, eleştirmenlerde görmek istediklerini belirtir. Ona göre, keskin görüşleri olması gereken eleştirmenler, belirli bir akımın temsilcisi olmalıdırlar: "(...) onların çok bilgili, çok duygun, çok keskin görüşlü olmaları gerekir. Bununla da bitmez, onlardan bekleyeceğimiz, onlarda arayacağımız bir özellik daha vardır, belli bir sanat-yazın akımının temsilcisi olmak." (Anday 1977b: 98) bu sözlerine Anday şu şekilde netlik getirir:

> "Klâsik anlayışın eleştirmeni ile, romantik anlayışın eleştirmeni elbette birbirine benzemeyecektir. Bunlar, övdükleri sanatçıları kendi anlayışlarına uygun yazan, yaratan sanatçılar arasından seçerler, böylece sanatçı da açıklığa kavuşur, olur olmaz eleştirmeden gocunmaz, sözgelişi der ki, 'Ben klâsik bir yazarım, oysa beni beğenmeyen şu eleştirmen romantizmi tutan bir eleştirmen olduğu için haklı olarak beni beğenmiyor'" (Anday 1977b: 98)

Eleştiride ideolojiden çok sanatta değer veren Anday, eleştirmenlerin düştükleri hataları da dile getirmekten geri durmaz. Eleştirmen hangi anlayışın temsilcisi olduğunu bilmelidir diyen Anday, eleştirmenlerin sanat yapıtlarında bir görüş, bir bilgi aramasına karşı çıkar. Ona göre eleştiriyle uğraşan kişi ele aldığı yapıtta bilgiden çok sanatsallığı sorgulamalıdır. Anday bu sözlerini aşağıdaki gibi devam ettirerek bir eleştirmenden yapmaması gerekenleri

---

[191] Hüseyin Töntürk, *Eleştirmeden Önce,* Ankara: Kültür Matbaası,1958.

açıklar: “Bir eleştirmen, bir şiiri, bir romanı, bir müziği eleştirirken hangi anlayışın temsilcisi olduğunu düşünmelidir ve onun kadar özenli olan da, sanat yapıtında o düşünceleri aramaya kalkmamalı, sanatın kendisini görmeye kalkmalıdır. İkisi arasında çok büyük bir ayırım vardır.” (Anday 1977b: 99). Anday sözlerini şu şekilde sürdürerek Türk edebiyatından örnek verir:

> “ (...) Bunu bir örnekle belirtmeye çalışayım. Bizdeki eleştiride yaygın olan anlayış, sosyalist sanat anlayışıdır. Bu temele dayanmak isteyen eleştirmenlerimiz, bir romanı, bir öyküyü ele alınca onda sosyalistçe düşünceler aramaktadırlar. Bu düşünleri ya romancı söyleyecek, ya da onun kahramanlarından biri. İmdi, eleştirmen bu düşünceleri alıp bunların doğruluğu, yanlışlığı üzerinde durursa sosyalist bir eleştiri yapmış olmaz, sosyalist bilgi tartışmasına girmiş olur. Bilgi ise, bir sanat yapıtının niçin sanat yapıtı olduğunu göstermez.” (Anday 1977b: 99)

Anday, yapıtlarına siyasal görüşlerini yansıtan yazarları eleştiri konusu etmeyi gereksiz görür. Ona göre, kimi eleştirmenler şiirlerde sanatçının düşüncelerini göremedikleri, bulamadıkları için şiir eleştirisinden vaz geçmişlerdir. Anday, eleştirmenlerin roman kişilerinin görüşleriyle yazarın görüşlerinin aynı olduğunu düşünmelerini doğru bulmaz: “Sanıyorum ki, buradaki yanılgı, roman kişilerinin düşüncelerini romancının düşünceleri saymaktan doğuyor. Demek romancı birtakım kukla kişiler yaratmış, onlara ikide bir kendi düşüncelerini söyletiyor... Nerde romanın eleştirisi? O ortada yok.” (Anday 1977b: 100). Bir romancı gördüklerinden, duyduklarından, okuduklarından yararlandığı gibi, kendi yaşantısından da yararlanır. Bu konuya dikkat çeken Anday, hiç kendisinden söz etmediği, kendisine yanaşmadığı zaman bile bir romancının kendisi olabileceğini vurguladıktan sonra sözlerini şöyle bitirir: “Ama bu birliği, bu özdeşliği basite indirgememelidir, yoksa roman bir anı defteri durumuna düşer. Bizde eleştiri, düşünlere değil de, sanata yönelse, belki şiir eleştirisini de bulacağız.” (Anday 1977b: 101).

Bu bölümde Hüseyin Cöntürk’ün eleştirmenliği ele alınmıştır. Anday’ın Ataç’la ilgili görüşleri bu tezin Türk Yazını bölümünde açıklanmıştır.

Anday, *Hüseyin Cöntürk* (1918-2003)’ün *Eleştirmeden Önce* adlı kitabı üzerinden yola çıkarak değerlendirmelerini yapar. Cöntürk’ün yapıtına bazen olumlu bazen de olumusuz ifadelerle yaklaşan Anday, Cöntürk’ün kitabında yer alan “Eleştirmenin Bağımlılığı”

başlıklı yazı üzerinde durur. Cöntürk bu yazısında Ataç'ın izlenimci eleştiriyi savunmasını ve uygulamasını eleştirmiştir.[192] Anday, Cöntürk'ün izlenimci eleştiriye ve Ataç'a yönelik eleştirilerine yanıt verir. Ataç'a kadar yazınımızda ozanların tam değerlendirilemediğini söyler:

> "Ataç'ın izlenimci bir yargın olduğu görüşüne ben de katılırım. Ama bu biçim yargıt bizim edebiyatımız, şiirimizi onun elinde, hiç de geri bırakmamıştır. Tersine, ona gelinceye dek, büyük diye bilinen, ölümsüz diye tanıtılan, insan-üstü diye övülen birkaç ozanımızın, güçsüz gülünç kişiler olduklarını onun çabalasıyla anladık." (Anday 2009b 156)

Nesnel eleştiri ile izlenimci eleştirinin farkına değinen Anday, Cöntürk'ün savunduğu nesnel eleştirinin de eksik noktalarının olabilceğini belirtir. Nesnel eleştiri yapanların izlenimlerini araya katmamakla yapıtın etkin gücünü göz ardı ettiklerini ileri sürer. Türkiye'de Ataç'la eleştirinin ileri gittiğini vurgular: "Ne var ki, Ataç'a gelinceye dek, bizdeki izlenimci yargıt, sulu, uydurma, yalancı bir yargıttı. Çoğun, yapıtla, yapıt, üstüne söylenenler arasında bir ilinti kurulumazdı." (Anday 2009b 157). Anday sözlerinin devamında Hüseyin Cöntürk'e katıldığını belirtir. Bunun nedenini de tarafsız eleştiriye olan gereksinim olarak gösterir. Ancak, Ataç'ın olumlu girşimlerinin eleştirilmesini de istemez:

> "O bakımdan nesnel bir yargıt başka ülkelerden çok bizim ülkemiz için gereklidir. Sağlam temellere dayanan, atma yargılardan uzak, kök anlamıyla uslu böyle bir yargıtı ben de çok özlüyorum. Bu bakımdan Hüseyin Cöntürk'le kafadarım. Ancak böyle bir gereği savunurken, şiirimizin, edebiyatımızın sululuktan kurtulması için çalışmış bir yargını kötülemek, o yargın izlenimci de olsa, yanlıştır bence, haksızlıktır." (Anday 2009b 157).

Bizde ozanlar düşünür sayılmaz, yargınlar düşünür sayılır, diyen Anday, Türkiye'de ozanlara düşünür olarak bakılmadığını, eleştirmenlerin ise düşünür olarak algılanmasını eleştirir. Örnek vererek toplumdaki ozana bakışı gösterir: " (...) yargınlara gösterilen saygı, ozanlara gösterilmez...Bizde şiire yenilik getiren, düşüncenin sınırlarını genişleten, şiirle bir savaşa katılan ozan, o yeniliği, o sınırı genişletmeyi, o savaşı görüp söyleyen bir yargın kadar önemli değildir." (Anday 2009b 157).

---

[192] "Hüseyin Cöntürk biraz aşağıda şöyle diyor: 'Bizim görüşümüze göre, Ataç gibi edebiyatça güçlü bir kimsenin buna benzer çürük bir eleştirme tutumunun bizde bayraktarlığını yapması, eleştirmemizin ilerleme yolunda başına gelen sayılı talihsizliklerden biridir.' Yazar, 'Bizim görüşümüze göre,' diyeceği yerde 'bize göre' diyemez miydi? (Anday 2009b 156).

Ozanla eleştirmenin düşünce, çalışma alanları başka başka olan iki kişi olduğunu belirten Anday, Cöntürk'ün *Eleştirmeden Önce* adlı kitabında eleştirmenle ozana gereken değeri verdiğini belirtir. Anday: "Yargın, ozanın diline çevirmen olan, onu açıklamakla yetinen bir kişiden fazla bir iş görmeli. Ozanı şiir yazan, yargını şiir üstüne düşünen diye tanımlamak yanlıştır." (Anday 2009b 158) diyerek ikisi arasındaki ayrıma bir kez daha dikkat çeker.

3.1.5. Çeviri

Çeviri insanoğlunun her zaman karşı karşıya bulunduğu bir durumdur; çünkü insanlar çevreleriyle sürekli bir iletişim halindedir. İnsanlara dillerini bilmedikleri toplumları, kültürleri tanıma şansı sağlayan çeviri, yalnız Türkiye'de değil, Batı'da ve diğer birçok ülkede yeni dönemlerin öncülük görevini üstlenmiştir. Abbasilerin Yunancadan çevirileri, hümanizma ve Rönesans döneminde antik Yunan ve Latin'in kültür ve sanat ürünleri 15 ve 16. yüzyıllarında dillerine çevrilmiştir. Bu çevrilerle kültür aktarımı sağlanmıştır. Açıkçası çeviri; yenileşmek, başka uygarlıklarla tanışmak anlamına gelir.

Hasan Ali Yücel döneminde *Tercüme Dergisi*'nde çalışan Anday'ın çevirileri arasında dünyada söz sahibi olan ozan ve yazarlar da yer almaktadır.[193] Melih Cevdet, Tarjel Vesaas'dan çevirdiği *Buz Sarayı* romanıyla TDK 1973 Çeviri Ödülü'nü kazanmıştır.

---

[193] Melih Cevdet Anday'ın çevirilerini aşağıdaki gibi verebiliriz:

1.Şiir Çevirileri

1. *Annabel Lee* - Edgar Allan Poe(2003), Adam Yayınları.
2. *Atlının Türküsü* - Federico Garcia Lorca(1966), (Sabahattin Eyuboğlu ile birlikte), Yeni Dergi, s,103.
3. *Bir Zenci Kızın Türküsü*, Ben de - Langston Hughes (1971). İstanbul : Yeditepe Yayınları.
4. *Çayhane* - Ezra Pound
5. *Gece, Şehir Uyumuş*. - Aleksandr Blok
6. *Hürriyet* - Paul Éluard
7. *Kanun* - Wystan Hugh Auden
8. *Pan Öldü* - Ezra Pound
9. *Şiir Sanatı* - Paul Verlaine

Anday eleştiri ve deneme yazılarında çeviri üzerinde fazlasıyla durur. İyi bir çevirinin nasıl olması gerektiğini açıklar. Ona göre, çeviri ile yazın arasında sürekli bir etkileşim söz konusudur, zamanla yerli yazın kusursuzluğa doğru gider: “Yeni düşünlerin anlatımı için çeviride zorluk çekilerek aranan tümce, yerli yazında tam biçimini bulduktan sonra yeniden çeviride kullanılır. Böylece hem yerli yazın gelişir, hem de çeviri gittikçe güzelleşir.” (Anday 1994a: 203). Anday’ın çeviri üzerine yazdığı yazılarında şiir çevirisi ile çevirmenin özellikleri ön plana çıkar.

Anday’a göre çeviri gereklidir çünkü: “Yazınla, şiirle, bilimle uğraşıp da çeviri sorunu üzerinde durmayan biri gösterilemez ki! Hele bizim toplumumuzun çeviri gereksemesi gittikçe artmaktadır, çağımızı yakalamanın kaygısı zorunlu kılıyor bunu.” (Anday 1994b: 56). Anday bu sözleriyle çevirinin birden çok alanla ilgili olduğunu da vurgulamış olur.

Çeviri şiir, hele özgün metinle birlikte basılmışsa, burada, çevirmenin yaklaşımı ve başarısı daha iyi ortaya çıkar, diyen Anday, çeviri şiir okumayı çok sevdiğini söyler. Çeviri şiirlerden yola çıkarak şiirin asıl sahibine ulaşmayı denediğini belirtir: “Ben çeviri şiir okumayı çok severim, özgün metni sezmeye çalışırım, dahası, ozanın şiir anlayışını, ya da nasıl bir şiir akımı içinde bulunduğunu çıkarmaya uğraşırım; (...)” (Anday 1994b: 57). Fakat, Anday, Tanzimatçıların çevirilerinde şiirin şairlerine ulaşamadığını vurgular. Bunun nedenini *Akan Zaman Duran Zaman* adlı yapıtında çevirinin Tanzimat'la başladığını biliyoruz, dedikten sonra şu şekilde açıklar: “Ama o zaman yapılan şiir çevirilerinde bir yabancı ozanı, deyişi, düşüncesi, biçemiyle bir yabancı ozanı bulmamız olanağı yoktur. Sanki o yabancı ozanlar, bizim Tanzimat ozanlarının biçemine sığınmış gibidirler.” (Anday 2009b: 204).

2.Roman Çevirileri:

1. *Buz Sarayı* (1972- Tarjei Vesaas) 1. baskı, Cem Yayınevi. 2.baskı. Tavanarası Yayıncılık, 2002.Bu çevirisiyle 1973’te Türk Dil Kurumu Çeviri Ödülü'nü almıştır.
2. *Babalar ve Oğullar* (1983). Sosyal Yayınlar.
3. *Ölü Canlar* (1983). Sosyal Yayınlar.

Anday çevirmenlik yapacak olanlara önerilerde de bulunmaktan geri durmaz. Çeviride nelere dikkat edilmesi gerektiği üzerinde durur. Şiir çevirisinde çeviri metinlerle birlikte orijinal metinlerin de verilmesini savunurken şiirin şeklinin de korunmasının önemini vurgular:

> "Ben de şiirler çevirdim kimilerinde başarılı da olmuşumdur, öyle derler, deneyimlerime dayanarak diyebilirim ki, yabancı bir ozanı kendi dilimizde yenileştirmekten kaçınmalıyız, ondaki yabancı sesi duyurmalı okura ve şiirin yalnızca ruhuna değil, biçimine de bağlı kalmalıyız. Giderek yalnızca biçimine bağlılıkla başarıya erersek, merak etmeyin, o şiirin ruhunu da vermiş oluruz. İnsan gibidir şiir de, biçim gitti mi, ruh da gider, ara ki bulasın. Dahası, çeviriyi aslı ile karşılıklı vermek en iyi yoldur derim. Aslını okuyup anlamasak da olur, yeter ki görelim ozanın yarattığı şiiri, gerekirse sözlüklere bakar, ozanın hangi sözcüğü nereye koyduğunu anlarız. Bu çok önemlidir bence. İki dilli çeviriler bütün dünyada çok tutmuştur. Elbette kökleri bir, demek aynı aileden olan diller arasında bunun önemi daha da belirgindir. Bir İspanyol şiirini, Fransızcası ile karşılıklı bastınız mı, okura büyük kolaylık sağlarsınız." (Anday 2012: 156)

Bu sözleriyle Anday şiir çevirisinde şekli de bir kenara itmediğini vurgulamış olur. Şiirde biçimin ne kadar önemli olduğunu belirtir.

Birçok çevirmen kültürler arasında aktarım anlamına gelen çevirinin zorluğuna işaret etmiştir. Bu güçlüğe değinen Anday da, şiir çevirisinin nankör bir iş olduğunu ve gerçek şiir çevirisinde çevirimenin aradan çıkması, okurla şiiri başbaşa bırakmanın önemi üzerinde durur. Anday bu görüşlerini farklı tarihlerde yazdığı iki yazısında yineler. İlk olarak 2009'da çıkan *Bakır Çağı* adlı kitabında şunları söyler:

> "Şiir çevirisi hem güç, hem de nankör bir iştir; o güçlüğü yenen, sonunda kendine değil, gene de çevirdiği şiirin yararına alkış toplar. Bundan ötürü de şiir çevirmeye kalkanın, çevirdiği şiirle okuru baş başa bırakmakta, kendini onların arasından çekip almakta mutluluk bulacak kadar şiir sevmesi gerekir." (Anday 2009a: 46)

Melih Cevdet, 2012'de çıkan *Gökyüzü Haritası* adlı yapıtında da şiir çevirisinin nankörlüğünü ifade ettikten sonra başarılı çevirmenin kendisini sileceğini şu ifadelerle açıklar: "Şiir çevirisi ayrıca çok da nankör bir iştir; neden derseniz başarılı çevirmen, başardığı ölçüde kendini siler ortadan, bir aferin bile almaz okurdan, onu ozanla baş başa bırakır. Okuyan da beğendi mi, çevirmeni değil, ozanı över artık." (Anday 2012: 156)

Çeviride her zaman bir problem olarak algılanan "Çeviri kokmamalı" sözüne Anday farklı bir açıdan yaklaşır. Ona göre çeviri kokmamalı diyerek yapılan çeviri, şiirin aslındaki yapıyı ve biçemi yok edecek denli ileri götürülmemelidir: "Çeviri kokmamalı, evet, ama bir yabancı ozanın şiiri olduğu da anlaşılmalı. Bir yabancı ozanla karşı karşıya bulunduğumuz başka nasıl anlaşılabilir ki!" (Anday 1994a: 376) diyerek tepkisini ortaya koyar.

Anday, 19 Kasım 1976'da *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan ve 2012'de çıkan *Gökyüzü Haritası* adlı kitabında da yer alan "Eluarde ve Rilke" başlıklı yazısında şiir çevirisini tartışmaya açar. Şiirle roman çevirisinin karşılaştırmasını yapar. Şiirin romana göre daha zor çevrilmesinin nedenleri üzerinde dururken şiir diline gönderme yapar. Asıl güçlüğün şiir dilinden doğduğunu belirtir. "Şiir çevirmenin güçlüğünü, belki de olanaksızlığını en iyi anlatan söz, 'Şiir kendi diline de çevrilemez,' sözüdür;..." (Anday 2012: 155). Şiir çevirisinin belli bir dilde kurulmuş bir sözcükler biçiminin, başka hiçbir dilde bir karşılığı bulunamayacağını düşündürmesi bakımından çok öğretici ve düşündürücü olduğunu belirten Anday, tarihin her döneminde şiirin günümüzde olduğu gibi çevirisinin zor olmadığını söyler. Homeros'in yapıtlarını örnek olarak verir. Onun koşuklarının neden rahat çevrildiğinin nedenlerini de belirtir: " (...) sözgelişi Homeros çevrilebilir ve bundan ötürü çok da yitirmez kendinden, öyküsü olan bir şiirdir, çünkü o, ayrıca koşuk ilkçağın tek anlatım aracıdır, bilimadamları da o aracı kullanmışlardır." (Anday 2012: 155). Şiir çevirisinde güçlüğün çağımızda kendini gösterdiğini belirten Anday, bu durumun nedeni olarak şiirde sözcüklerin kendisi için kullanılmasına bağlar; böylece aktarılan dilde çevrinin güçleştiğini vurgular: "(...) çünkü şiirde sözcük, kendisi için kullanılır oldu. 'Şiir sözcüklerle yazılır,' sözü, 'duygularla yazılmaz' anlamınadır. Bir sözcük büyüsüdür bir tür şiir. Bu açıdan bakılınca, onun başka bir dilde karşılığını bulmak olanaksızdır denebilir." (Anday 2012: 155). Fakat, bu güçlerin yenilebileceğini de ileri süren Anday, şiiri gerekirse başka dilde yeniden yaratabileceğini söyler: "Ama isteyen insan neyi başarmamıştır ki! Bu güç iş için de doğrudur bu. Ne yapıp yapıp bir dilin şiirini, başka bir dilde, gerekirse yeniden yaratacağız,(...)" (Anday 2012: 155).

Yeni şiirle çeviri şiiri özdeş sayma gibi bir anlamın ortaya çıktığını belirten Anday, kötü çeviri ve iyi çeviri diye bir şeyin var olduğunu söyler. Anday'a göre bir çeviride şiirin yitirdiği özellikler şunlardır:

> "Yeni şiirin çevirisinde imgeler rahatlıkla verilebilir, yiten ise yapısal özelliklerdir çoğu zaman. Buna ses düzeni de diyebiliriz. Yeni şiirde yapısal özellikleri, ses düzenini aramaya, görmeye hazırlıklı olmayan okur için çeviride yiten şeyin ayırdına varmak olanağı yoktur. Ha aslı olmuş, ha çevirisi. Ben sadece bunu söylemek, istedim." (Anday 2001: 334-335)

Anday şiir çevirisi konusunda Fransız şairi Soupault'tan da alıntılar yapar. Onun şiirin yabancı dillere çevrilmesi konusundaki görüşlerine uzun yer verir. Anday'a göre, Soupault şiir çevirisine olumlu yaklaşmaktadır. Melih Cevdet, Soupault'un şiir çevirisi ve dili üzerine görüşlerini Türkçeye çevirmiştir. Soupault şiir dilinin müzik gibi evrensel bir dil olduğunu ileri sürer:

> "Şiir gerçi bir söz sanatıdır, ama bir öz sanatıdır da. Bu bakımdan başka bir dile çevrilebilmelidir. Ben şiirin çevrilebileceği inanıyorum. Hatta daha da fazlasına, şiir dilinin, müzik gibi uluslararası bir dil olduğuna inanıyorum. Dünya ulusları birbirlerini belki her şeyden çok şiirle anlayacaklardır." (Anday 1978: 57)

Anday'a göre çevri şiirin güzel olmasının koşulları arasında şunların bulunması gerekmektedir: "Çeviri şiir, çevrildiği dilde şiir tadı veriyorsa iyi çeviri ve hatta iyi şiir sayılır; öylece çevirmen bir ölçüde kendini silmiş, okuru özgün şiirle başbaşa bırakmış olur." (Anday 1994a: 375). Başarısız bir şiirin çevrildiği dildeki olumsuzluklarını ise, "Kötü bir şiir çevirisi ise hiçbir dilden değildir, okuyanı şiirden soğutur, ozanların aptal olduğunu düşündürür." (Anday 1994b: 291) sözleriyle dile getirir.

Şiirin başka bir dile çevrilip çevrilmeyeceği tartışması şiir çevirilerinde her zaman gündemdedir. Bu konuya da değinen Anday, ilk olarak çeviri şiirde anlam yitiminin olmadığını belirtir: "Yazıldığı dilde okuduğum bir şiirle, çevirisini okuduğum bir şiir arasında, anlam bakımından pek bir ayrım yoktur." (Anday 2001: 333). Anday çeviriyi ele alırken Batılı sanatçılardan da yararlanır. Ünlü Fransız ozanı Jean Coctcau'nun "Şiir öyle ayrı bir dildir ki, başka hiçbir dile çevrilemez. Hatta yazılmış göründüğü dile bile." biçimindeki sözünden yola çıkarak şiirin bir başka dile çevrilip çevrilmeyeceğini irdeler. Anday, Jean Cocteau'nın ne demek istediğine 1994'te çıkan *Geleceği Yaşama* adlı

kitabında iki kez değinmiştir. Anday kitabının 55. sayfasında, " (...) gerçekte onun niyeti, bir şiirin 'yazılmış olduğu dile' çevrilemeyeceğini belirtmek." (Anday 1994b: 55). şekilde yorumlarken 288-289. sayfalarda ise, Anday, Cocteau'nun sözünün birinci bölümüne katılmadığını şu şekilde belirtir: "Eğer bir kaynak dildeki özel şiir dilini biz erek dilde gerçekleştirebilirsek şiirin çevrilemezliği savı oldukça zayıflar. Bu görüş açısına uyarak diyeceğim ki, ben Cocteau'nun sözünün ikinci bölümüne katılıyorum da, birinci bölümde söylenene pek gönüllü değilim." (Anday 1994b: 288-289) biçiminde açıklar. Jean Coctcau'nun sözlerinden hareketle şiir çevirisini tartışmaya açan Anday, bir şiir kendi dilinde başka bir biçime girebiliyorsa, başka sözcükler ve kuruluşlarla anlatılabiliyorsa, şiir olma niteliğini kazanamamış, son ve değişmez yüzünü kazanamamış demektir, dedikten sonra şu soruyu sorar: "Şiiri düzyazıdan ayıran bir özellik de budur. İmdi, bu doğru ise, o şiiri yabancı bir dilde yeniden kurmaya kalkmak usa aykırı olmaz mı?" (Anday 1994b: 289). Jean Coctcau'nun sözlerine Orhan Okay da değinmiştir. Okay, Jean Coctcau'nun sözlerini şu şekilde yorumlar:

> "Eserin başka hiçbir dile tercüme edilemez oluşu, tabiatiyle bir yasağı değil, bir imkânsızlığı yahut güçlüğü ortaya koymaktadır. Her yazı gibi şiir de başka dillere çevrilebilir, ama artık o, aslının aynısı değildir, değerinden birçok şey kaybetmiştir. Kendi yazılmış göründüğü dile bile çevrilememesi, yazardan okuyucuya giden komünikasyonun bir noktada kopukluğu demektir." (Okay 1998: 28)

Anday yazılarında Türkçeye çevrilen şiirlerin eleştirisini de yapar. Yapılan çevirinin şiire ne kazandırdığını ya da o şiirden neler götürdüğünü ayrıntılı olarak irdeler. Ülkü Tamer'in T.S. Eliot'tan çevirdiği *Sweeney Agonistes*[194] üzerine ayrıntılı bir biçimde durur.[195]

Bir şiiri başka bir dile çevirmenin olanaklı olduğunu düşünen Anday, *Frankofoni* dergisinde çeviri üzerine iki yazı okuduğunu belirtir. Bu yazılardan biri olan Doç. Dr. Sevinç Özer'in çeviri üzerine yazılmış "Çeviri Kuramı ve Çevirinin Bilimselleşmesi Üzerine Bir Deneme"[196] başlıklı makalesine değinir. Sevinç Özer'in yazısından uzun bir

---

[194] T.S. Eliot, *Sweeney Agonistes*, (Çev. Ülkü Tamer), De Yayınları, İstanbul, 1961.

[195] bkz. Anday 2009a, 12-15.

[196] Sevinç Özer, *Frankofoni,* "Çeviri Kuramı ve Çevirinin Bilimselleşmesi Üzerine Bir Deneme", Frankofoni Özel Sayısı Ortak Kitap No:3, 1991.

alıntı [197] yapan Anday, İngiliz ozanı Auden'in insanların anadillerinde bile anlaşamayacakları savına, Memet Fuat'ın asıl güçlüğün, deyimlerin çevirisinde ortaya çıktığını belirttiği görüşlerine değindikten sonra yine de çevrinin yapılabileceğini savunur:

> "Ama gene de, 'çeviri yapılamaz' savından yana değilim. Neden derseniz, bu etkinlik Roma'dan beri sürüp geliyor ve insanların birbirini anlamalarında yardımcı oluyor. Tam bir anlaşma mıdır bu? Hayır, anlaştığımızı sandığımızda başka başka imgeler, başka başka dünyalar canlanıyor imgelemimizde. Ama bunu niçin kötü görelim, küçümseyelim! Sevinsek daha iyi değil mi? Çeviri yolu ile imgelemimiz, demek dünyamız daha da zenginleşiyor, renkleniyor, çeşitleniyor. Gerçekte uygarlığımız bir çeviri uygarlığıdır." (Anday 1994b: 291)

Anday şiir çevirisinde çevirmenin yaşadığı en büyük problemin şiirin aslındaki güzelliği aktarmak olduğunu vurgular: "(...) çeviri sırasında karşılaştığı en büyük güçlük, şiirin aslındaki güzelliği aktarmak güçlüğü değildi; belki daha çok, o güzelliği yaratan gizli bildiri idi. Başka bir deyişle, Mallarme'nin o şiirleri niçin yazdığı bilinmeden, yarattığı güzellik de aktarılamazdı." (Anday 1975b: 314).

Anday çeviriden söz ederken bazen de bir yapıtın ne kadar çevirisinin yapıldığına da değinir. Bu ele aldığı yapıtlar içerisinde en çok dikkati çeken *Gılgameş*'tır. Anday bu destanın ne kadar çevirisinin yapıldığını tek tek anlatırken dipnot yazarak ayrıntılı

---

[197] "Doç. Dr. Sevinç Özer şöyle diyor: 'Günümüz çeviri kuramı çeviriyi yorumdan ayırmış, linguistik özgürlükle, linguistik sadakati (ya da bağımlılığı) farklı yaklaşımların konusu olarak algılamıştır. 1950'lere kadar pek çok yazar ve eleştirmen her dilin gerçeğe kendi mantığıyla yaklaştığını ve her dilin kendine özgü bir dünya görüşü olduğunu savunuyordu. 'Bir insanın düşünce tarzı onun diline bağlıdır' gibi bir formülasyondan yola çıkarak başarılı bir çevirinin olamayacağı savunuluyordu. Ancak günümüz çeviri kuramcıları bütün davranışlarda ve kültürlerde ortak bir öğenin bulunabileceğini ve bunun da herhangi bir metni *çevrilebilir* kılacağını savunmaktadırlar."
Yazar, denemesinin daha sonraki bölümlerinden birinde ise, bütün çevirilerde gözönünde bulundurulması gereken şu noktaları sıralıyor:-Bir çeviri kaynak dildeki metnin bütün sözcüklerini yeniden üretmelidir.
-Bir çeviri kaynak dildeki metnin içerdiği bütün fikirleri (ister sözlük anlamıyla, ister özgür çeviri yoluyla) yeniden üretmelidir.
-Bir çeviri özgün metin gibi okunmalıdır.
-Bir çeviri, çeviri gibi okunmalıdır.
-Bir çeviri kaynak dildeki metnin biçemini korumalıdır.
-Bir çeviri çevirmenin biçemini yansıtmalıdır.
-Bir çeviri kaynak dildeki metnin tarihsel anlamda biçembilgisi (stylistic) boyutunu aktarmalıdır.
-Bir çeviri çağdaş yazınsal bir yapıt olarak okunmalıdır.
-Bir çeviride çevirmen kendinden bir şey katmamalı hiçbir şeyi dışarda bırakmamalıdır.
-Bir çeviride çevirmen gerektiğinde bir şey katmalı ve bir şeyleri dışarda bırakmalıdır...' " (Anday 1994b: 289-290)

çevirilerini bile gözler önüne serer. Anday’ın belirttiğine göre *Gılgameş*’in Türkçedeki dikkat çeken çevirileri şunlardır:[198]

> “Sümer kaynaklı olup Akatçası, Asurcası, ve Hititçesi bulunmuş olan ünlü Gılgameş destanının bizdeki ilk çevirisi Dünya Edebiyatından Tercümeler (Milli Eğitim Bakanlığı) dizisinde, 1944'te basılmıştır. Çevirmeni Muzaffer Ramazanoğlu'dur. Koşuk biçiminde değil, anlatı, öykü düzenindedir. Destanın ikinci çevirisi Hürriyet Yayınları'nın Büyük Klasikleri dizisinde, 1973'te basıldı. Çevirmenleri Sevin Kutlu ile Teoman Duralı. Bu çeviri de koşuk düzeninde değildir. Bizde Gılgameş'in kimi parçalarını ilk ve tek olarak koşuk düzeninde veren ozan Talât Sait Halman oldu. *Eski Uygarlıkların Şiirleri* adlı büyük çeviri yapıtında Halman'ın, Huri, Hitit, Asuri, Akat, Mısır, Yunan, Latin... yazınlarından yaptığı çeviriler içinde Gılgameş'ten de dört parça vardır.” (Anday 2012: 91).

Anday çeviri alanında söz sahibi olan Başta *Metis Çeviri* dergisi olmak üzere çeviri yapıtlara yer veren dergileri tanıtır. Özellikle *Metis Çeviri* dergisi üzerinde durur. Derginin yeni çıkan sayılarını izler. *Metis Çeviri* dergisindeki çeviri şiirler iki dilde verilmiş, hatta üç dilde kimi zaman diyen Anday, şunları söyler: “Diyelim şiirin aslı İspanyolca da, ingilizce'den ya da Fransızca'dan çevrildi ise İspanyolcasını da koyarak. İkinci dilden çevirme ışı ise bambaşka sorunlar çıkarıyor ortaya.” (Anday 1994a: 378). Melih Cevdet, dergideki çevirileri değerdirir, eleştirilerini yapar. Anday ilk olarak Sevgi Sanlı’nın "Tiyatroda Çevirinin Payı" başlıklı yazısını sonra da Suat Karantay’ın "Tiyatro Çevirisinin Sorunları" adını taşıyan yazısı üzerine düşüncelerini söyler. Anday, Sevgi Sanlı’nın Shakespeare’in *Venedik Taciri* oyunundan Portia'nın ilgili şiir çevirisini beğenmezken Suat Karantay’ın "İyi de olsa bir çeviri, yönetmeni boğabilir; kâğıt üzerinde kusursuz görünen satırlar, onları yüzlerce kez söyleyecek olan oyuncuyu çileden çıkarabilir.” şeklindeki sözlerine katıldığını vurgular.

Çeviri konusu üzerinde tartışılan konulardan biri de çevirinin kim tarafından yapılacağıdır. Şiir çevirisini ozanların yapması isteği yaygın bir anlayış olarak kabul edilmektedir. Bir ozan olarak Anday, bu tartışmaya katılır ve yazılarında düşüncelerini açıklamıştır.

---

[198] Albert Schott, *Gılgameş Destanı,* (Çev. Muzaffer Ramazanoğlu), Ankara: Maarif Vekâleti Yayınları, 1944; N.K. Sandars, *Gılgamış Destanı,* (Çev. Sevin Kutlu-Teoman Duralı), İstanbul: Hürriyet Yayınları, 1973; Talât Sait Halman, *Eski Uygarlıkların Şiirleri,* İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1974.

Ben de şiirler yazdım, şiirlerim yabancı dillere çevrildi, diyen Anday'a göre, türler içerisinde başarı şiir çevirisinde yatar ve çeviriyi ozanlar yapmalıdır: "Çeviride başarı olasılığı, en çok şiir çevirisi için sözkonusu edilebilir çünkü şiir dili başka bir dildir ve hangi ulustan olurlarsa olsunlar ozanlar bu dili bilen kişilerdir. Demek şiir çevirisini ozanlar yapmalıdır."(Anday 1994b: 291). Anday, bence her ozan şiir çevirmelidir zaman zaman; böylece hem kendi geleneğinden kurtulmak, hem de anadili üzerinde düşünmek olanağını bulur, dedikten sonra Türkiye'de gerçek çevirinin kendileriyle başladığını söyler: "Gerçek şiir çevirisiyse bizim kuşakta oluştu. O dönemde şiir çevirirken, şiir yazmanın tadını duyuyorduk." (Anday 2009b: 204). Ünlü ozanların bencil olabileceğini söyleyen Anday, genel görüş olarak kabul edilen iyi ozanların iyi şiir çevirisi yapacağı görüşüne katılmaz. Çünkü Anday'a göre, iyi ozanlar kimliklerini silmeye karşıdırlar: "(...) Ama ozanlar, kendilerini silmeye, gözden yitirmeye katlanamayacak kadar bencildirler, başka bir ozanın şiiri için yeteneklerini harcamayı her zaman göze almazlar." (Anday 2009a: 46).

Şiirlerin diller arası çevirisinin dışında şiirin düzyazıya çevrilip çevrilmeyeceğini de çeviri konusunda çalışanların sorguladıkları alanlardan biridir. "Bir şiiri düzyazıya çevirmekle, başka bir dile çevirmek aynıdır. Bu durumda çevirmene de yaratıcılık düşer." (Anday 1978: 81) diyen Anday'a göre, çağdaş şiir düzyazıya çevrilemez: "Şiir, Homeros'tan bu yana değişmeden kalmış bir iş değildir; çağdaş şiir, bir tür düzyazı, ... başka bir değişle, çağdaş şiir, düzyazıya çevrilemeyen sözdür." (Anday 1994a: 339). Anday, *Yasak* adlı kitabında yer alan "Esin" adlı yazısında da bu konuya değinir. Şiirin düzyazıya niçin çevrilemeyeceğini esine, akla ve ozanın çıkış noktasına bağlar:

> " (...) Demek 'esin'i göklerden yeryüzüne indirdikten sonra da onun niteliği yine gizemsi bir doğada kaldı. Artık akıl ve duygu ikiliğinden çok uzaklardayız. Öyle bir ikilik bize hiçbir şeyi açıklayamaz. Konu, esinin dışardan gelir gibi olduğu konusudur. Kimi şiirlerin düzyazıya çevrilememesi bundandır; çünkü onu ozan da kafasında düzyazı ile düşünememiştir. Bir şiiri düzyazıya çevirmekle, başka bir dile çevirmek aynıdır. Bu durumda çevirmene de yaratıcılık düşer." (Anday 1978: 80-81)

Anday, şiir çevirisinin önemli yararı üzerinde de durur. Yabancı edebiyatları tanıma şansını verdiğini belirtir. "Başka ülkelerin şairlerini çeviri yoluyla da olsa tanımak, edebiyatımız için büyük kazanç olur." (Anday 2002a: 299). Anday'ın burada belirttiği yarar Türk edebiyatında Tanzimat döneminde net bir şekilde görülmüştür.

Çevirinin Türk edebiyatında da önemli bir yeri vardır. Bilindiği gibi Tanzimat Fermanı'yla başlayan Batılılaşma, kendini ilk olarak çevirilerle göstermiştir. İlk felsefî metin, ilk roman, ilk şiir çevirileri Tanzimat'ta yapılmıştır. Başta roman olmak üzere, öykü, tiyatro gibi türler çeviri yoluyla kazanılmıştır.

Anday iyi bir çevirmen olarak çevirinin Türk edebiyatındaki gelişimini yazılarında konu edinmiştir. Çeviriyle ilgili görüşlerini Tanzimat döneminden başlatan Melih Cevdet, Türkçedeki çevirileri irdelerken aynı zamanda çeviri yapıtlardan yararlanarak Türkçenin nasıl yalınlaştığına ve kendini bulmasına da göndermeler yapar.

Çeviri şiirde aşamaların yaşandığını vurgulayan Anday, Tanzimat dönemi şiir çevirilerini başarısız bulurken öte yandan Tanzimat edebiyatçılarının düzyazı alanında ise başarılı olduklarını söyler. Düzyazıyı Tanzimat döneminde yapıt verenlerin kurduğunu belirten Melih Cevdet, 1994'te çıkan *İmge Ormanları* adlı kitabındaki "Türkçe'de Düzyazının Gelişimi" başlıklı yazısını Tanzimat döneminde yapılan çevirilere ayırır. Bu yazısında yapılan çevirileri çevirenlerle birlikte açıklarken adını andığı yapıtlardan alıntılar da yapar. Anday, Divan edebiyatının fikirsiz, süslü, ağdalı, gösterişli yazısından kurtulmanın zorluğunu Tanzimat yazarlarının yaşadığını vurgular:

> "Divan edebiyatının müseccâ düzyazısından kurtulmak kolay değildi, çünkü o yazıda fikirsizliği süs püs örtmeliydi. Tanzimat yazarları her şeye yeniden başlamak zorunda kaldılar. Bu çaba en çok çevirilerde göze çarpar. Neden derseniz, kendini bulmuş, durmuş oturmuş Batı düzyazısını Türkçe'de karşılamak büyük zorluklar doğuruyordu." (Anday 1994a: 200)

Avrupa'dan yapılan çevirilerin, Türk edebiyatında bir yol ayrımı yarattığına dikkat çeken Korkmaz'a göre, Tanzimat döneminde başlayan çevirilerde Türk düzyazısı tehlikeli bir eşikten de geçmiştir: " (...) ya kendisi olmak için kendi olay, izlek ve insan kaynaklarına dönme ya da uyarlama kolaylığına sığınarak kötü bir öteki kopyası olmaktı." (Korkmaz 2011: 18).

Anday, Tanzimat dönemi metinlerinden örnekler verirken Cevdet Kudret'in, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*[199] adlı yapıtından yararlanır. Anday, Batı edebiyatından yapılan çevirilerin dilinin bozukluğu üzerinde durur. İlk yapılan çevirilerden yola çıkarak zamanla Türkçenin gerçek kimliğine ulaştığını kanıtlamaya çalışır. Tanzimat döneminin başlangıcında ortaya çıkan öncü Batılı yapıt Yusuf Kamil Paşa'nın Fenelon'dan çevirdiği *Telemak*'tır. Anday, *Telemak*'tan aşağıdaki alıntıyı yapar:

> "Kalipso nâm perî-i cezîre-nişin, Ülis tesmiye olunan ma'sükunun terk ü azimet ü firkatinden hasıl olan teessür-i kalbisini ta'dil edecek teselliyi bulamamasından ve nâü-i hayat-ı sermedi olmasından kendisini bi-baht ve sitemdide-i tal-i saht add ü şümar etmesiyle... bir bahar-ı daimi ile muhat olan ceziresinde vaki' çemenis-tan-ı şükûfezar üzerinde ekseriya münferiden ve müteesiren gezinir ise de, bu hal ve mahal ...her bâr-birlikte geşt ü güzar ettiği ma'şukunun güftar ü mişvarını ihtar etmekle sahil-i deryada mahzu- 1994a 200 nane oturup eşk-i çeşmini etrafa serper ve Ma'şuk-ı âşık-fedanın râkib ve zâhib olduğu sefimenin gittiği tarafa hasr-ı nazar eder idi. Nâgehan bir sefine-i kazazedenin kum üzerinde bazı edevat-ı meksu-resi gözüne ilişmesi akabinde karaya çıkmış bir pir ve bir berna iki şahs-i garabet-nüma görmesiyle, şahs-ı cüvanın hareket-i merdane ve reviş-i levendanesine dikkat ettikte 'Ülis'in oğlu Telemak'tır' deyip..." (Kudret 1998 :16)

Anday bu alıntının altına: "Bu dille yazılmış bir kitabın roman diye okunabileceğine bugünkü aklımız pek yatmaz. Gerçekte çevirmen de bunun bir 'ahlak kitabı' olduğunu belirtmekle bu güçlüğü ortadan kaldırmaktadır." (Anday 1994a: 201) sözlerini yazarak dilin ne kadar büyük bir problem olduğunu gözler önüne serer. Melih Cevdet, Tanzimat dönemiyle ilgili olarak *Telemak* dışında *Sefiller, Hikâye-i Robenson, Monte-Cristo* gibi büyük yapıtların Türkçeye çevrilmesine değinir. Aşama aşama bu çevirilerde dilin nasıl kendi yolunu bulduğu üzerinde durur. Tanzimat'ta düzyazı açısından yapılan en büyük atılımın eski inşa tarzından vazgeçmek olduğunu vurgulayan Anday, şu düşünceleriyle "tümce"nin önemini ve Şemsettin Sami'nin diğerlerinden farkını belirtmek ister:

> "Şemsettin Sami'nin çok akıllıca gösterdiği yeni yol ise anlatımı kitap şivesinden kurtarıp konuşma şivesine çevirmektir. Buradaki 'kitap şivesi' sözünden ne anlayacağız? Elbetteki 'inşa' tarzını, 'müsecca' düzyazıyı. Ama artık ona düzyazı demek doğru olmayacaktır; çünkü yeni düşünceler bu 'tarz' ile anlatılmamaktadır. Kısaca, bütün sorun 'tümce'yi bulmaktır. İşte Tanzimat'la başlayan, bu 'tümce' arayışıdır. Yukarda örneklerini gördüğümüz çevirilerden de anlaşılacağı gibi, onu

[199] Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman I,* İstanbul: Varlık Yayınlar, 1967.

bulmak pek de kolay olmamıştır.” (Anday 1994a: 203)

Tanzimat yazınıyla birlikte Türkçe sürekli kendini bulma çabası içerisinde olmuştur. Önce II. Meşrutiyet yıllarında Ulusal Edebiyat’la, sonra da 1930’lardaki Dil Devrimi’yle Türkçe yabancı dillerin boyunduruğundan kurtulmaya başlar. Bu ilerleme çeviri dili için de geçerlidir. Anday, dilin yalınlaşmasıyla birlikte yerli yazının da çevirinin de yetkinleştiği düşüncesindedir. Melih Cevdet, Yusuf Kâmil Paşa'nın *Telemak* çevirisinden yüz yıl sonra, Behçet Necatigil, Rilke'nin *Malte Laurids Brigge'nin Notları*[200] adlı yapıtından alıntılar yaparak Türkçenin ne büyük bir gelişme kaydettiğini belirtir.

Cumhuriyet’in ilk yıllarında daha çok Türk tarihi ve Anadolu en çok işlenen konular olduğu için çeviri etkinlikleri yavaş ilerlerken 1940’ların başında hızlanır. Melih Cevdet bir dönem içinde bulunduğu için yakından tanıma fırsatına kavuştuğu *Tercüme* dergisine ve bu derginin çıkmasını sağlayan Hasan Âli Yücel’e birçok yazısında değinir. Türkiye’de şiir çevrisine *Tercüme* dergisinin öncülük ettiğini vurgulayan Melih Cevdet, *Tercüme* dergisinden sonra ülkemizde başarılı çevirmenlerin yetiştiğini belirtir: “Bizde klasiklerin çevrilmeye başlandığı yıllarda, *Tercüme* dergisi şiir çevirisi işine başarı ile öncülük etmişti. En iyi şiir çevirilerinin ilkleri orada yayımlanmıştır diyebilirim.” (Anday 2012: 156). *Geleceği Yaşamak* adlı kitabında Anday, Tercüme Bürosu’nun yabancı yazınların tanınmasında ve kültür düzeyimizin yükselmesinde oynadığı role vurgu yapar: “Hasan Ali Yücel'in gününde kurulan Tercüme Bürosu'ndan bu yana ülkemizde yabancı edebiyatlara yaklaşma için gösterilen çaba kültür düzeyimizin yükselmesinde inanılmaz başarılar sağlamıştır.” (Anday 1994b: 39-40). 1990’da yayımlanan *Sevişmenin Güdüklüğü ve Yüceliği* adlı kitabında yer alan “Dinde ve Felsefede Arap Milliyetçiliği” başlıklı yazısında Hasan Ali Yücel’in çeviriye verdiği önemi ayrıntılarıyla açıklar. Anday bu yazısında Türk tarihi açısından Hasan Âli Yücel’in öncülüğünde kurulan Tercüme Bürosu’na değinir. Dünya edebiyatından tercümelere büyük önem veren Hasan Âli Yücel’in ne amaçladığını şu şekilde açıklar:

---

[200] Behçet Necatigil, *Rilke'nin Malte Laurids Brigge'nin Notları,* De Yayınları, 1966.

> "Hasan Âli Yücel'in Milli Eğitim Bakanlığı gününde yayımına başlanan 'Dünya Edebiyatından Tercümeler' dizisi, yeni kültürümüzün en önemli atılımlarından biriydi; Köy Enstitüleri gibi, yazık ki, bu atılım da önce kuşa döndürüldü, sonra da unutturuldu. Yücel, 'Dünya Edebiyatından Tercümeler' dizisinde basılan kitapların bizde bir yeniden doğuş sağlayacağına gönülden inanmış yaman bir kültür adamı idi; biliyordu ki, bu dizi çağdaşlaşmamızın en sağlam temeli olacaktır. Dünya daha önce iki büyük çeviri atılımı yaşamıştır; bunlardan ilki, sekizinci ve dokuzuncu yüzyıllarda Arapların, Yunan biliminin büyük bir bölümünü Arapçaya aktarmaları atılımı, ikincisi ise onbirinci ve onikinci yüzyıllarda Avrupa'nın gerçekleştirdiği büyük çeviri akımıdır. Rönesans işte bu ikinci çeviri akımının ürünüdür! Sanıyorum ki, bizim kısaca 'klâsikler' diye adlandırdığımız çeviri etkinliği, ilerde bu atılımların üçüncüsü sayılacaktır." (Anday 1990: 134)

Melih Cevdet Anday, Terüme Bürosu'dan söz ederken Edward Grant'tan Aykut Göker'in dilimize çevirdiği *Ortaçağda Fizik Bilimleri* adlı yapıt'tan alıntılar. Bu kitapta Batı'da çeviri etkinlikleri nasıl başladığı ve kimler tarafından gerçekleştirildiği irdelenmiştir. Anday ayrıca Arapların çeviri yaparken tragedya ve komedyayı nasıl anlamadıklarına da el atmış ve Gazali'yle Doğu'nun çağdışı kalmasını da açıklamıştır.[201]

---

[201] Edward Grant'tan *"Ortaçağda Fizik Bilimleri"* adlı yapıtı üzerine ve çeviriyle ilgili olarak Anday şunları söylemektedir: "Batı bilim ve felsefesinin doğuşunu merak edenler için çok ilginç bilgileri içeriyor. Onuncu yüzyılın ortalarında, Kuzey İspanya'da, Pireneler'in eteğindeki Santa Maria de Ripoli Manastırı'nda başlıyor Arapça'dan Lâtince'ye ilk çeviri etkinliği. Bu çeviriler daha çok geometri ve astronomi araçları ile ilgili idi. Yunan ve Arap bilginlerinin tıp yapıtları, onbirinc yüzyılın ortalarında, Afrikalı Constantine eliyle Arapça'dan Latince'ye çevriliyor. Edward Grant şöyle diyor: 'Asıl çeviri etkinliği, onikinci yüzyılda ortaya çıktı. 1125 ile 1200 yılları arasında gerçek bir çeviri seli ortalığı kapladı ve böylece, daha çok onüçüncü yüzyılda olmak üzere, Yunan ve Arap biliminin önemli bir bölümü Latince'ye kazandırıldı. Yunan biliminin büyük bir bölümünün Arapça'ya aktarıldığı dokuzuncu yüzyıl ile onuncu yüzyıl başlanndan beri, bilim tarihinde, bununla kıyaslanabilir herhangi bir şey olmamıştı.' Peki, bu çeviriler doğrudan doğruya Arapça'dan mı yapılıyordu? Pek azı öyle idi, çoğu kitap için bir Lâtin bilgini, diyelim bir Yahudi ile ya da İspanyolca bilen bir Arapla işbirliğine giriyordu. Böylece özgün yapıt önce İspanyolca'ya çevriliyor, oradan da Lâtince'ye aktarılıyordu, ya da çeviriler Aramca'dan, Süryanca'dan yapılıyordu. Tuhaftır, Bağdat'taki çeviri bürosunda da Yahudiler vardı. Bu konu, yanında açıldığında Hasan Ali Yücel, "elbette" demişti. "Bu iş Yahudisiz yapılamaz, bakın bizim Tercüme Bürosu'nda da Erol Güney var." Edward Grant'tan şu sözü de alıp konumuzu biraz açalım: 'Söz konusu bilim ve öğreti birikiminin temelini, Arstoteles'in fizik ve felsefe yapıtları oluşturdu; bunlar Batı için bütünü ile yeni olan, son derece güçlü ve kapsamlı bir bilimsel kozmos yaklaşımım içeriyordu.' Ortaçağ'da kilisenin Aristoteles ile ne güç bağdaştırıldığı, ama sonunda bağdaştırıldığı bizim konumuzun dışındadır. Eski Yunan felsefesini Arapça'ya getiren, Arap düşünürlerinden biri, İbn Rüşt'tür; ona ilişkin bir öyküyü burada anlatmadan geçemeyeceğim. İbn Rüşt, Aristoteles'in Poetika'sını çevirirken bir yerde duralamış, 'Tragedya' ile 'Komedya'yı Arapça'da nasıl karşıla-yacağını bilememiş, günlerce aylarca düşünmüş, sonra bulmuş, 'tragedya, olsa olsa Kaside demektir; Komedya da Hiciv' demiş, çıkmış işin içinden. Borges bunu bir hikâyesinde ne güzel anlatmıştı! Demek biz Tragedya ile Komedya'yı bu büyük Arap bilgininden öğrenmeye kalksaymışız bu kavramları edinemeyecekmişiz. İbn Rüşt'ün dağarında yok bu kavramlar, benzeterek bulmaya çalışıyor, başka bir deyişle eski Yunan'ı Araplaştırıyor. O yüzyılın büyük Arap düşünürleri Aristotleşçiydiler ve doğa bilimlerine yönetebilmek için mistisizmi ve teolojiyi bir yana bırakıyorlardı. Farabi, Ibn Sina ve Batı'yı en çok etkilemiş olan Ibn Rüşt, Aristoteles çevirilerini yeni bir görüşle ele alıyor ve dogmalara karşı gelen bir akıl felsefesinin temellerini atıyorlardı. Bu atak tutum, yalnızca İslâm dininin değil, Hıristiyan kilisesinin de karşı çıkmasını sonuçluyordu. Aquinolu Tommasso, Ibn Rüşt'e saldırıyordu. Peki bunca sağlam bir temele dayanan Arap düşüncesinin sonrası ne oldu? El-Gazzali'nin (1058-1111) Aristoculuğa karşı gelmesi ile son buldu. Gâzzali, mistisizme, kaderciliğe, Kuran'da her şeyin yazılı olduğuna inanınca,

Anday hem Bağdat'taki çeviri bürosunda hem de Batı'da her zaman çeviri işinde Yahudilerin yer aldığını vurgular. Yahudisiz çevirinin olmayacağına inanan Hasan Ali Yücel de, Tercüme Bürosu'nda başta Erol Günay olmak üzere Yahudilerin bulunmasına izin vermiştir. Melih Cevdet, *Tercüme* dergisinin şiir özel sayısının Türk şiir tarihi için önemini vurgularken öte yandan da Orhan Veli ile kendisinin yaptığı çalışmalara örnekler verir:

> "Batı ozanlarından yapılan en başarılı çevirilerin topluca bulunduğu ilk derlemedir. Bundan ötürü de önemini hep koruyacaktır sanırım. Şiir özel sayısının dizgi, baskı, mizanpaj işleriyle Orhan Veli Kanık görevlendirilmişti ama onun için bir görevden çok daha başka bir iş olmuştu bu; kendi işi, *Yaprak* gibi, kendi kitaplarının baskısı gibi olmuştu. Nasıl titizlikle çalıştığını unutamam. Sayfa yapmakta üstün bir beğenisi vardı. Seçkinin elden geldiğince geniş kapsamlı olması için hepimizi coşturuyordu. Ben de Edgar Allan Poe'dan çevirdiğim 'Annabell Lee' şiirine işte bu coşku içinde sarılmıştım." (Anday 2009b: 202)

Melih Cevdet Anday *Tercüme* dergisinden söz ederken Sabahattin Eyüboğlu'na ayrıca değinir. Onun, o yıllarda kendileri için ne kadar önemli olduğunu sürekli vurgular. Çeviri yaptığımız günlerde başlıca yüreklendiricimiz Sabahattin Eyüboğlu'ydu diyen Anday, Sabahattin Eyüboğlu'nun topluca girişilen işlerden çok hoşlandığını belirttikten sonra şunları söyler:

> "Şiir çevirisinde kimseyi gereksemeyecek güçteki yeteneğine karşın, sevdiği kimi şiirler üzerinde Orhan Veli'yle, Necati Cumalı'yla, benimle çalışmayı yeğlemesi hep bu imece sevgisindendi. Siz onunla çalışırken sadece bir ya da iki dize bulmuş olsanız bile Sabahattin o şiirin işbirliğiyle çevrildiğini söylemekten büyük keyif duyardı. İşin değeri anlaşılsın diye kendisini bunca silmeye bakan başka birini tanımış değilim. *Tercüme* özel sayısından önce, ondan sonra tanık olduğum bütün çalışmalarında bunu görmüşümdür. Kendisi için hiçbir şey istemedi o gerçekten." (Anday 2009b: 203)

Anday, Sabahattin Eyuboğlu'nun çevirideki başarısının nedenini şöyle açıklar: " (...) şiir çevirisindeki başarısını sanırım, onun gizli ozanlığıyla açıklayabiliriz. Paris'ten kardeşlerine

---

artık düşüunmeye, araştırmaya, sormaya gerek kalmıyordu. Bu tutum yalnızca Arap düşüncesini değil, öteki İslâm ülkelerinin inancını, kültürünü de etkiledi. Fatih Sultan Mehmet'in, bu iki takımdan olan düşünürleri, huzurunda tartıştırdığı anlatılır. Sonuç? Gazzalliciler kazanmış ve böylece bu konu büsbütün gömülmüş. Fatih'in yerini II. Bayezit'in alması ne düşündürücüdür?Bizim aydınlarımız, yukarda adlarını geçirdiğim Aristotelesçi Arap filozoflarının sadece adlarını bilirler, onların kitaplarını okumamışlardır; ama gene de Mustafa Kemal'e çatmaktan geri durmazlar, neden abecemizi değiştirdi de bizi bu büyük düşünürlerden yoksun bıraktı, diye. Bunların içinde Gazzali'yi okuyamadığı için üzülenler de vardır. Oysa Ibn Rüşt. Ibn Sina ve Farabi Osmanlıca'da yoktur, isteyen Arapça öğrensin, okusun. (Anday 1990: 134-135).

yolladığı kimi mektupların koşuk (manzum) olduğunu bilirim." (Anday 2009b: 203). Anday, Eyuboğlu'nun için "bir tarihten sonra, 'güzel' sözcüğünü dağarcığından atmıştır. Sabahattin, onun yerine hep 'güzelim' sözcüğünü kullanır."(Anday 2009b: 203) diyerek biçemine de değinir.

Anday, *Akan Zaman Duran Zaman* adlı anı kitabında o döneme ait şiir çevirisi olayında yaşadıklarını uzun uzun ele alır. Melih Cevdet, *The Raven* şiirini çevirmekten niçin vaz geçtiğini şu şekilde anlatır: "Çalışmaya başladım ama ilk iki kıtayı bitirince anladım ki bu iş benim yıllarımı alacak. Cesaretim kırıldı. Bir süre sonra bir kıta daha çevirdim, sonra bütün bütün vazgeçtim." (Anday 2009b: 205). Çeviri, özellikle şiir çevirisi sanırım ki hep sorunlu bir konu olarak kalacaktır, vurgusunu yapan Anday, günümüzde şiir çevirisinin *Tercüme* dergisini geride bıraktığını belirtir. Artık şairlerin kitapları tek etek çevriliyor diyen Anday, çeviriden şairini tanımanın zorluğuna da değinir:

> " (...) şiir çeviri sanatı günümüzde, *Tercüme* özel sayısını epey geride bırakan aşamalara erişmiştir. Bugün yabancı ülkeler ozanlarını artık *Tercüme* özel sayısında görüldüğü gibi tek tek şiirleriyle değil, kitaplarıyla tanıma olanağına kavuştuk (...) Yabancı bir ozanı çevirilerinden ne kadar tanıyabiliriz? Hele çevrilen dil başka bir dil ailesindense? Bence en iyisi, çeviriyle aslını karşılıklı koymaktır." (Anday 2009b: 204)

Melih Cevdet Anday, 1994'te çıkan *İmge Ormanları* adlı kitabında bulunan "İmece ile Sanat" başlıklı yazısında *Tercüme* dergisinin Türk çeviri tarihinde oynadığı role yine değinir. Sabahattin Eyuboğlu'nun, Nurullah Ataç'ın çevirilerini büyük bir ilgiyle okuduğunu, onların özgün metni Türkçe yazılmışcasına tanıttıklarını vurguladıktan sonra dildeki değişimin çeviriyi de nasıl değiştirdiğini açıklar:

> " (...) biz o yıllara değin, çevirinin özellikle 'çevrilen dilde, yeniden yaratma' yanını gereğince kurcalayamamıştık, dilimiz arınmadığı için kurcalayamazdık da. Osmanlıca ancak işin 'özgün metne bağlı kalma' yanını karşılama çabası içindeydi. Konuşma dili düzyazının temeli olmamıştı. Bu konu, özellikle oyun çevirileri için önem taşıyordu." (Anday 1994a: 280)

Anday başka yazılarında da 1940'larda Türkiye'de *Tercüme* dergisiyle çeviri alanında yaşanan heyecanı ele almıştır. O zor koşullar altında nasıl çeviri yaptıklarını açıklar.

Çeviri söz konusu olduğunda *çevirimen* de ister istemez gündeme gelir. Melih Cevdet denemelerinde çevirmenlere de değinir. Dikkatini çeken çevirileri ve çevirmenlerini birlikte verir. Başarılı bir çevirmenin özellikerinden söz eder. Çeviri şiir, çevrildiği dilde seviliyorsa onun iyi bir çeviri olduğunu belirten Anday, " (...) öylece çevirmen bir ölçüde kendini silmiş, okuru özgün şiirle başbaşa bırakmış olur." (Anday 1994a: 375) diyerek iyi bir çevirmenin kendini ortadan kaldırdığını söylemiş olur.

Genellikle çevirmene, 'Çevireceğin şiiri, kendi dilinde yeniden yaratacaksın' öğüdü verilir, diyen Anday, şiir çevirisindeki en büyük sorunu asıl metne bağlılık ve özgünlük olarak görür. Hiçbir okurun orijinal metne bakma zahmetine katlanmadığını söyleyen Anday, şiiri kendi dilinde yeniden yaratması istenen çevirmenin, asıl şiiri kuş gibi küçültebileceğini söyler: " (...) Ama bu süreç içinde özgün yapıtın biçemi kuşa döndürülmüş de olamaz mı? Çoğun olur, kimse de ayırdına varmaz bunun. Bu yüzden 'metne bağlılık ve özgürlük' sorunu, çeviri şiirin en önemli sorunlarından biri olagelmiştir." (Anday 1994a: 375). Anday'ın bu sözleri öte yandan çevirmenin iş etiğinin de ne kadar önemli olduğunu vurgulamaktadır. Okur asıl metne bakmıyor diye çevirmen her şeyi yapamaz.

Çeviride yerlileştirmeyeceksiniz yabancıyı diyen Anday, çevirinin çok zor bir iş olduğunu "Evet, kendi dilinize getireceksiniz bir yabancı ozanı ya da yazarı, ama onun bizden başkalığını, daha doğrusu özgünlüğünü bütün gücünüzle vermeye çalışacaksınız." (Anday 1994a: 378) sözleriyle vurguladıktan sonra Türkiye'de *Nermin Menemencioğlu* ve *Cevat Çapan*'ın bu zorluğu, güçlüğü yenen birkaç kişiden biri olduklarını belirtir.

Dilimizin özleşmesi çevirinin başarılı olmasında büyük yarar sağlamıştır, diyen Anday, 1999'da çıkan *Geçmişin Geleceği* adlı kitabında çeviride çok başarılı olanları tek tek söyleyerek Batı yazınının Türkiye'ye gelmesinde oynadıkları rollere dikkat çeker: "Ahmet Muhip Dranas'ın, Cahit Sıtkı Tarancı'nın, Sabahattin Eyuboğlu'nun, Orhan Veli'nin, Oktay Rifat'ın, Sabahattin Kudret Aksal'ın, Necati Cumalı'nın, Cevat Çapan'ın... çevirileri, artık bize Batı şiirini tanıtacak, sevdirecek kadar başarılıdır." (Anday 1999: 11). Anday'ın çeviriyi ele aldığı yazılarında üzerinde durduğu çevirmenler arasında şu isimler önde

gelmektedir: Nermin Menemencioğlu (1994a, 376-377), Nermi Uygur (1994b: 56), Talât Sait Halman (1994b, 57, 2001, 94), Özdemir İnce(1994b 119), Oktay Rifat (2001, 113), Sabahattin Eyuboğlu (2001, 306).

Anday, *Talât Sait Halman* (1931-2014)'nın yaptığı çevirilerle Türkçeye katkıda bulunduğunu söyler. Talât Sait Halman'ın Shakespeare'in sonelerini[202] Türkçeye çevirdiğini belirten Melih Cevdet, onun kitabını tanıtır:

> "Talât Sait Halman bu sonelerle uğraşmaya yıllar önce başlamıştı; kitap olarak ilk ürünü, 1964 yılında Yeditepe Yayınevi'nce basılmıştı, 40 sone'den oluşan bir kitaptı bu. Sayın Halman o günden bugüne uğraşmış didinmiş, sonelerin tümünü (154 sone) dilimize kazandırmış." (Anday 1994b: 57)

Anday, Halman'ın kitabından çevirileri yaparken nelere dikkat ettiğini açıklamasına değinir. Anday'ın belirttiğine göre, Talât Sait Halman, çeviriyi yaparken anlam, duyarlık, düşünce, benzetme ve eğretileme, söyleyiş, ses ve söz uyuşumu, ritm, uyak ve biçim bakımından Shakespeare'e bağlı kalmaya çalışmıştır. Bu arada Türkçenin de hakkını göz ardı etmemiştir. Artık Shakespeare'in sonelerinin tümü anadilimizde elimizin altındadır, diyen Anday, Talât Sait Halman'ın çeviri anlayışına da değinir. Onun başarısının şiir ahenk unsurlarına bağlı kalırken Türkçeyi de dikkate almasında ve ozanlığında yattığını vurgulayan Anday, kendisinin sürekli savunduğu çeviri yaparken şiirlerin aslının da birlikte verilmesine Halman'ın uyduğunu belirtir: " (...) başarısı, sadece İngilizceyi iyi bilmesinden değil, ozan olmasından da kaynaklanıyor. Çevirilerin İngilizce asılları ile karşılıklı basılması, meraklı okura, çeviri ilkelerinin nasıl uygulandığı üstüne düşünme olanağını da verecektir." (Anday 1994b: 58).

Anday şiir çevirisini ele alırken *Nermin Menemencioğlu* (1910-1994)'nun görüşlerine de ayrıntısıyla yer verir. Nermin Menemençioğlu'nun yıllardan beri Londra'da oturduğunu ve orada bütün gücünü Türk şiirini, Türk hikâye ve romanını İngilizlere tanıtmak için harcadığını belirtir. En bilgili, en dikkatli, en usta çevirmenlerimizden biridir Nermin

---

[202] Talât Sait Halman, *Shakespeare - Tüm Soneler,* İstanbul: Cem Yayınevi, 1989.

Menemencioğlu diyen Anday, Menemencioğlu'nun görüşlerini açıklarken *Metis Çeviri* dergisinde çıkan söyleşisinden[203] yararlanır.

Anday, benim epey şiirimi çevirdi İngilizceye dediği Menemencioğlu'nun çeviriye yaklaşımını değerlendirir. Onun çeviri anlayışını vermeye çalışır. Anday'a göre, asıl metne sadık kalmayı ve asıl metni yazan ozanın, her yazarın bir özel sesinin belirtilmesini savunan Menemencioğlu'nun çeviride dikkat çektiği noktalar şunlardır: "Özgürlük, Nermin Menemencioğlu için 'methe sadık kalan bir özgürlüktür', bunun yanında 'şekli de korumak' gerekir? İçerik elbette çok önemlidir, fakat dil, deyim gibi öteki öğeleri yok sayarsanız işin içinden çıkamazsınız. Biçemi korumak başta gelir." (Anday 1994a: 377-378)

Anday, *Cevat Çapan* (1933-)'a da Archibald MacLeish'in bir şiirinin çevirisi nedeniyle değinir. Bu şiiri hem Anday hem de Çapan ayrı ayrı Türkçeye çevirmişlerdir; fakat farklı iki şiir ortaya çıkmıştır. Bir şiirin çeviri sonucunda iki farklı şiire dönüşmesinde çeviri işinde çevirmenlerin dünyaya bakışları, eğitim düzeyleri, bilgi birikimleri ve mesleklerinin ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Bu duruma dikkat çeken Anday, aynı şiiri kendisinin ve Cevat Çapan'ın nasıl farklı iki şiir olarak çevirdiklerini aşağıdaki gibi anlatır:

> "Ben bir zamanlar, Archibald MacLeish'in bir şiirini 'İspanyol Ölüsü' adı altında dilimize çevirmiştim; 'Tercüme' dergisinin Şiir Özel Sayısı'nda çıkmıştı. Dostum Cevat Çapan'ın *Çağdaş Amerikan Şiir Antolojisi* adlı yeni kitabında bu ozandan yapılan çevirileri okurken aklıma geldi, buldum o çevirimi, okudum; baktım ki Archibald MacLeish bende başka, Cevat Çapan'da başka bir ozan. Düşüne düşüne buldum, ben o çeviriye aslında olmayan uyaklar katmıştım, uyum değil de, bir tür müzik elde etmek için. Oysa *Çağdaş Amerikan Şiir Antolojisi* adlı kitaptaki MacLeish çevirilerinde hiç uyak yok nerdeyse." (Anday 1994a: 375)

Anday, Çapan'ın çevirisini kendi yaptığı çeviriden başarılı bulur. Onun çevirisiyle Archibald MacLeish'in vermek istediği iletiyi daha iyi anladığını vurgular: "Ben Cevat Çapan'ın çevirilerinden Archibald MacLeish'in modernizmini daha iyi anladım ve onu daha çok sevdim." (Anday 1994a: 376). Anday, Cevat Çapan'ın çevirilerini takip eder. Şu kitapların da çevirisini yaptığını belirtir: "*Kökler* (Arnold Wesker), *Şeytanlar* (John

---

[203] "Nermin Menemencioğlu'yla Söyleşi", *Metis Çeviri* Dergisi, sayı: 4, 1988.

Whiting), *Savaş ve Barış*. (Anday 1992a: 431). Anday bu çeviriler içerisinde Arnold Wesker'in *Kökler*'ine hayran olduğunu sözlerine ekler.

Anday, *Nermi Uygur* (1925-2005)'un çeviri üzerine görüşlerini *Metis Çeviri* dergisinin 1989 bahar sayısından yararlanarak açıklar. İnsanın öbür adı çevirici olmalı ve yaşamak çevirmektir, diyen Nermi Uygur, *Metis Çeviri* dergisine çeviri için düşündüklerini açıklamıştır. Melih Cevdet, Nermi Uygur'dan şu sözleri alıntılar:

> "Çevirerek yaşar insan: Çevirmeden yaşam yok. Daha biyolojik, fizyolojik aşama bir çeviri. Alınan besin ile içe çekilen havanın nasıl enerjiye dönüştüğünü şöyle bir düşünmek yeter. Bir havanız sanki biz. Aldığımızı, karıştırıp öğüterek sindiririz. Kesin sınırlarla birbirinden ayırt edilmese de, biyolojik aşamanın ötesi, insan - toplum-kültür-tarih boyutumuzsa: Algılar, duyumlar, kavramlaştırmalar, düşünmeler, insanlararası ilişkiler, toplumsal algılar, hukuktan ekonomiye, eğitimden yönetime her türlü kurmalar, kuramlar, kurgular, kuruluşlar, hepsi hepsi; karışık, karmaşık, kat kat, boğum boğum bir çeviri." (Anday 1994b: 56)

Melih Cevdet'in çeviri üzerinde dururken ele aldığı isimlerden biri de *Özdemir İnce* (1936-)'dir. Isidore Ducasse'ın *Maldorur'un Şarkıları*'nı[204] Türkçeye çevirmesi nedeniyle İnce'ye değinen Anday, bu çeviriyi uzun yıllardır beklediğini vurgular:

> "Hep düşünmüşümdür, iyi Fransızca bilen bir ozanımız neden bu çağ açmış büyük adamın şiirlerini çevirmeye girişmez diye? Bu dileğim gerçekleşmiş bulunuyor artık; ozan Özdemir İnce birkaç yıl süren bir çalışma sonunda *Maldorur'un Şarkıları*'nı Türkçeye çevirdi. Ama ne güzel çeviri!" (Anday 1994b: 119)

Anday yukarıdaki çevirmenler dışında *Memet Fuat*(1926-2002*)* üzerinde de durur. 2008'de çıkan *Açık Pencere* adlı kitabında Memet Fuat'ın çeviriden ne anladığını açıklar. Anday, Memet Fuat'ın düşüncesini şöyle belirtir: " (...) çevirilerin bir amacı da şairin şiir anlayışını vermektir, düşüncesinde. O nesir gibi yazıyor, şiirin öyle de yazılabileceğine inanıyorsa bunu belirtmek gerekir, saklamak yanlıştır, diyor." (Anday 2008b: 114).

3.2.BATI YAZINI VE AKIMLAR

Anday düşünce yazılarında Batı edebiyatını antikiteden başalayarak günümüze kadar konu edinir. Günümüz Avrupa'sını biçimlendiren Hümanizma, Reform, Rönesans, Aydınlanma

---

[204] Isidore Ducasse, *Maldorur'un Şarkıları* (Çeviren: Özdemir İnce), İstanbul: Gece Yayınları,1989.

Çağı ve Fransız Devrimi gibi kritik dönemleri sorgulayıcı bir tutumla irdeler. Bugün, geçmişin bilincinden yoksun bir Batılı yazar düşünmenin kolay olmadığını vurgulayan Melih Cevdet, 1974'te çıkan *Yeni Tanrılar* adlı kitabında Batılı düşüncenin, kafanın nasıl ortaya çıktığını "Batılı kafa, Yunan-Latinle, Hıristiyanlıkla yoğrulmuş bölgesel bir kafadır." (Anday 1974 219) sözleriyle ortaya koyar. Bugünkü Avrupa uygarlığının Yunan ve Lâtin'den gelen ümanistliğe istinad ettiğini belirten İsmail Habib de, Anday gibi Batılı sanat, kültür ve edebiyatın ortaya çıkmasında benzer noktaları işaret eder. *Avrupa Edebiyatı ve Biz* adlı yapıtının giriş bölümünde İsmail Habib, Batı uygarlığının doğuşunu şu şekilde açılar:

> "Avrupa büyük Rönesansa o sayede erdi. Bugünkü medeniyet şu veya bu Avrupa milletlerinin değil Yunan ve Lâtin'e eklenmiş Avrupanındır. Arada Orta zaman hıristiyanlığı da aşılanarak Yunan ve Lâtin'i rönesansa bağlıyan ve rönesanstan zamanımıza kadar uzanan yekpare bir Avrupa medeniyeti. Bu, kül halinde bir nur cephesidir." (Sevük 1940: v-vı).[205]

Hippolyte Taine zamanın değişmesiyle insanların da değiştiğini vurgulayarak şunları söyler: "Değişen toplum, ruhu da değiştiriyor. Yaşıyan her şey gibi, insan da, kendini besliyen havayla birlikte değişiyor. Her yüz yıl, kendine özgü koşullarıyla kendine özgü duygular, güzellikler yaratıyor." (aktaran Karaalioğlu 1980: 8). Taine'in burada vurguladığı değişimin nedenleri arasında şunlar yer alır: "Yenilik özlemi, değişiklik isteği, bilimlerin genişlemesi, felsefenin gelişmesi, bireylerin özellikleri, toplumların erekleri edebiyat akımlarının değişip gelişmesinde büyük bir rol oynar." (Karaalioğlu 1980: 8). Yenilik gereksinimi edebiyat dünyasında da kendini gösterir. İnsanların anlatmak istedikleri

---

[205] İsmail Habib yazısının devamında şunları söylerek Batı uygarlığına girmek için Avrupa kıtasında yaşamak zorunluluğunun olmadığını vurgular: "Hangi millet bu nurlu cepheyi bütün endamile kendi diline aksettirebilmişse o 'tam Avrupalı' olur. 'Avrupalı millet' demek 'Avrupa coğrafyasında bulunan' demek değil. Avrupalı millet evvelâ bütün 'Antiquite' yi, yâni Yunan ve Lâtin'in bütün bellibaşlı eserlerini, sonra diğer Avrupa milletlerinin de yine bellibaşlı kitaplarını kendi diline nakledendir. Bugün bir Alman, bir İngiliz, bir Fransız, hattâ bir Rus yalnız kendi dilile Yunan ve Lâtin'den başlıyan 'bütün Avrupa'yı bütün esaslı cephesile öğrenebilir. İşte bunu yapabilen dillere 'medenî dil' yâni 'Avrupalı' deniyor. Üç buçuk milyon Fin yalnız Fince ile Yunandan bugüne kadar 'bütün Avrupa'yı öğrenebildiği içindir ki, Finlândiya Avrupalıdır. Eğer hanlılar, Yunan'ı, Lâtin'i ve bellibaşlı Avrupa dillerinin bellibaşlı bütün eserlerini farsçaya naklederlerse coğrafyası halis Asya olan Iran Avrupalı olmuş olur. Eğer Japonlar bunu yaptıysa Şarkın en ötesinde olmakla beraber Avrupalıdır. Bir dilin Yunandan bugüne kadar bütün Avrupayı aksettir ebilmesi o dilin bütün o mefhumları ifadeye kabiliyetli bir mertebeye yükseldiğini gösterir ve ona 'medenî dil' denir." (Sevük 1940: VI).

değişinceye kadar mevcut akımlar yerlerini korurken zamanla çağın anlayışlarına göre yerlerini yenileri alır. Batı edebiyatlarının durağan olmadığını vurgulayan Anday, sürekli kendini yenileyen bu edebiyatın geçmişle hem dost hem de düşman şeklinde bir ilişki içerisinde olduğunu belirtir.

Rönesans ve Aydınlanma Çağı Avrupa'sının, eski Yunan ve Latin'le ilgilendiğini vurgulayan Anday, Romantiklerin ortaçağa döndüklerini açıkladıktan sonra sözlerine şöyle devam eder: "Avrupa'da klasik böylece, kendinden öncekine değil, daha öncekine öykünen bu akımlar arasında bir çatışma oluyordu. Batı edebiyatı ve şiiri böyle bir geriye dönüş ve böyle bir çatışma diyalektiği içinde gelişir." (Anday 2009a: 243).

Batı şiirinin sadece bir sayfasının lirik şiir olduğunu belirten Anday, toplumsal sorunları, doğayı ve tarihsel konuları anlatanların çoğunlukta olduğunu şu sözleriyle açıklar: "Dante gibi gününün siyasal, toplumsal sorunlarını anlatan, Racine gibi insan doğası üzerinde duran, Victor Hugo gibi, şiiri doğaya, tarihe açmak isteyen ozanların kapladığı yer daha geniştir Batı'da." (Anday 1974: 101). Anday yakın zamanlara geldikçe Batı yazınında yeni şiir arayışlarının başladığını belirtir: "Edgar Allan Poe'nun Annabel Lee şiirinde, genç yaşında ölen eşinin izini bulmak, Makber'de Abdülhak Hâmit Bey'in eşini bulmak kadar kolay değildir." (Anday 1974: 101) dedikten sonra sözlerini: "O ozanı yaşam öyküsü ile açıklamaya çalışanlar hep sıkıntı içine düşerler, çünkü Poe'nun başlıca kaygusu yeni bir şiirdi, şiirde seslerle bir etki uyandırmak" (Anday 1974: 101) vurgusuyla bitirir.

Melih Cevdet kimi yazılarında Batı'nın iki yüzlülüğüne de değinir. 1977'de çıkan *Anadolu'da ve Sosyalist Ülkelerde* adlı kitabında *International Theatr Information* adlı derginin son sayılarından birinde, tiyatronun Yunana maskeli olarak geldiğinin yazıldığını belirten Anday, bu maskenin bir Sümer maskesi olduğunu vurguladıktan sonra şöyle devam eder: "Bize karşı Yunanı kışkırtan Avrupa, eğer onun eski uygarlığına hayran olduğundan böyle yaptı ise, eskiden eşsiz bir uygarlığı olan Mısır'a neden o kerte aşağı davrandı? İnka uygarlığının neden kökünü kazıdı?" (Anday 1977a: 63).

Batı yazının bu temel özelliklerinden sonra antikiteden günümüze doğru sürekli bir değişim ve dönüşüm içinde olduğu söylenebilir. Melih Cevdet'in Batı yazınının dönemleri üzerine farklı tarihlerde yazdıkları çizgisel bir sıraya konularak bu tezde ele alınmış ve açıklanmıştır.

Birçok yazısında *Antik Yunan*'a yer veren Anday, antik Yunan'ı ele alırken onlardaki sanat ve kültürün birlikteliğine dikkat çeker. Eski Yunanlılarda yapı sanatının, bütün öteki sanatları bağrında topladığını vurgulayan Anday, bir tapınakta yontunun, taş kabartmacılığının, süs olarak değil yapının ayrılmaz parçaları olarak yerlerini aldığını söyledikten sonra şunları ekler:

> "Yontucu, taş kabartmacısı yapıyı yapanın çevresinde yapının istediği anlamda uygun bir birlik kuruyorlar, bir bütünün parçaları gibi işliyorlardı. O çağda sanat-zanaat ikiliği de yoktu. Yaratıcı ile işçi, bir eğitimden usta-çırak eğitiminden gelirlerdi. Tümünün amacı tekçilik, kişilik göstermek değil çağın güzellik anlayışını, dünya görüşünü gerçekleştirmekti." (Anday 2008: 236)

1978'de yayımlanan *Yasak* adlı yapıtında Yunan klasiklerinin neden ölümsüz olduklarına değinen Anday'a göre, Antik Yunan tiyatro yazarlarının insanı doğayla birlikte ele almaları, o yapıtları kalıcı bir duruma getirmiştir.

Anday eleştiri ve denemelerinde eski Yunan'da sanatçının nasıl algılandığını da belirtir. Eskilerin sanatçının yaratma gücünü esin perilerinin işi saydıklarını belirten Anday, o zamanlarda sanatçının esin perilerinden yardım görmesiyle öteki insanlardan ayrıldığını vurguladıktan sonra şöyle devam eder:

> "Eski Yunan'da bu perilere 'musalar' denirdi. Örneğin Homeros'un Odysseia adlı destanı, 'Söyle bana musa, o çok bilmiş eri ki...' diye başlar. Zeus ile Mnemosyne'in kızları: olan musalar (müzler) 9 kardeşti. Herbiri bir sanatı esinlerdi insanlara." (Anday 1978: 76).

Anday, antik Yunan'ı konu edindiği yazılarında Eski Yunan tanrıçalarına da değinir. Bedri Rahmi Eyuboğlu'nun kendisine Afrodit sokakta karşına çıkarsa, kaçacak delik ararsın dediğini belirten Anday, "insan boyutunda değildi bu yonutlar; organ orantıları aynı kalmasına karşın devleştirilmişlerdi" dedikten sonra sözlerini şöyle sürdürür: "Eski Yunanlıların, tanrılarını, insan biçiminde düşündüklerini biliyoruz (antropomorf), öyle ise

bir tanrı ya da tanrıça yonutu yapılmak isteniyorsa, model olarak bir insan alınabilir." (Anday 2001: 177).

Bugünkü oyunlarda trajik ve komik öğelerin iç içe olduğunu belirten Anday, antik Yunan'daki tiyatro geleneğine değinir. Trajedi maskesi ile komedi maskesinin birbirine benzediğini söyledikten sonra eski Yunan'daki komedinin gelişimini irdeler:

> "Eski Yunan komedyası açık saçık bir oyundu ve bu açık saçıklığı kimse yadırgamazdı. O zaman da komedya güldürü anlamına gelmiyordu. Aristo'nun yazdığına göre komedi sözcüğü, "köyler" anlamına gelen "komai"den türemiştir. Demek köylerde oynanan kaba saba oyunlardı bunlar. Ama Aristofanes onu yüceltti, en önemli sorunları şaka yollu anlatmayı buldu." (Anday 1994a: 117)

Melih Cevdet, antik Yunan'da doğan tiyatronun nasıl ortaya çıktığını yine o çağın başat filozoflarından olan Aritoteles'dan yararlanarak açıklama yoluna gider: "Aristo der ki, 'Gerçekten de tragedya dithyrambos korosundan, komedya ise phallos şarkılarından doğmuştur.' " (Anday 1994a: 117). Melih Cevdet yazılarında antik Yunan felsefesine de fazlasıyla değinmiştir. Anday'ın bu konudaki görüşlerinin temelinde felsefenin nasıl doğduğu yer alır.

Anday, Yunan edebiyatından sonra ortaya çıkan *Latin edebiyatı*na ise birkaç isim dışında değinmemiştir. Latin söylevcisi Marcus Tullius Cicero'dan sadece söz eder.(Anday 1992a: 253).

Avrupada ortaya çıkan Klâsizm ve Romantizm gibi yazın akımları bir anda ortaya çıkan devinimler değildir. Bu akımların geri planında Rönesans, Aydınlanma gibi büyük değişim ve dönüşümler bulunmaktadır. Bu nedenle "Avrupa'da Ortaçağı kapatan, Yeniçağ'ı açan Hümanizm ile Rönesans bilinmedikçe, edebiyat akımlarının temel yapısı anlaşılamaz." (Karaalioğlu 1980: 8). Melih Cevdet, Batı dünyasında büyük değişim ve dönüşümlere neden olan gelişmeleri konu edinmekten geri durmamıştır.

Temeli insan sevgisine dayanan *Hümanizma*[206], Melih Cevdet Anday'ın üzerinde durduğu konulardan biridir. Hümanizmayı "insanlığın kendini yeniden buluşu, kendi varlığından öz cevherine dönüşüdür." şeklinde tanımlayan Karaalioğlu, hümanizmanın önemini ise şu sözlerle açıklar: "XVI. yüzyılda başlıyan sanat, kültür uyanışına toplu olarak Rönesans dendiğini biliyoruz. Hümanizm ise, rönesansın temeli sayılır. Hümanizm; insanları birbirinden ayıran noktalardan çok, birleştiren noktalara dikkat etmektedir." (Karaalioğlu 1980: 9). Anday, 1977'de çıkan *Sosyalist Bir Dünya* adlı kitabında hümanizmanın tanımını yapar: "Humanizma, insan düşüncesinde büyük, tarihsel bir dâvâ ve insan toplumunu yöneten nesnel yasaların özünü koşullayan karmaşık birtakım kavramlar demetidir." (Anday 1977a: 202). Hümanist düşüncenin doğuşunda antikiteye dikkat çeken Anday, " (...) antik kültür, yenidendoğuş insanına bir dünya birliği ülküsünü aşılamış, bir dünya yurttaşı olma olanağını bağışlamıştır." (Anday 1990: 6) dedikten sonra Dante, Petrarca gibi büyük hümanistlerin bu kaynaktan beslendiğini söyler: "Dante, bu eski kültürle beslenmiş Hıristiyan bir hümanistti. Petrarca skolastik düşüncesini bir yana bırakmıştı, Homeros ve Platon'u metinlerinden okuyabilmek için Yunanca öğrendi. Düzyazıda Cicero, şiirde Vergilius, Horatius örnek tutuluyordu." (Anday 1990: 5-6).

Hümanist düşünürlerin, birey özgürlüğünün sağlanması için, eğitimde olduğu gibi ekonomik alanda da eşitliği savunduklarını belirten Anday, bu eşitliği elde eden birey, "Birey ancak bu koşullar içinde sağduyusunu kullanma gücünü kazanacak, böylece de doğruluğun bütün insanlar için yararlı olduğu kanısına kendi başına varacaktır, onu kimse buna zorlayamayacaktır." (Anday 1990: 10) dedikten sonra hümanizmayla birlikte ortaya çıkan insanın özelliklerini şu şekilde açıklar:

---

[206] Karaalioğlu hümanizmanın taşıdığı diğer anlamları ve doğduğu yerleri şöyle açıklar: "Hümanizm; ümanizm, hümanizm, insanlık aşkı insaniyete muhabbet. Eski Yunan ve Lâtin dillerini, eserlerini inceleme akımı. Ortaçağın sonlarında Grek ve Lâtin uygarlıklarına karşı duyulan hayranlık, aydınlan harekete geçirdi. Hümanizm; özellikle, XV. yüzyılda Avrupa uluslarını bilme ve eski uygarlıkların aydınlığına çıkarmak için çalışılmış, bu yolda özel eser vermekten çok, eski uygarlıkların eserlerini onlara tanıtmak için yorulmak bilmez gayret göstermiş kimselerin varlığıyle ortaya konmuştur. Once İtalya'da, sonra Fransa, Hollanda ve Ispanya'da yetişen hümanistler, insanlara yeni bir bilim ve fikir ışığı verme yolunda çok kere adsız kahramanlar olarak büyük çabalar göstermişlerdir." (Karaalioğlu 1980: 9).

> "Bilindiği gibi, yenidendoğuş hümanistleri, Yunanca, Latince öğretmenleri ve çevirmenleri idiler, bu dillerden yaptıkları çevirilerle yeni bir insan değerlendirmesi görüşünü ortaya attılar. Gerçekte Yunan-Latin kültürü, özellikle geç ortaçağda, kendi değerini yitirebilecek bir duruma gelmiş olan insanı uyarmakta başlıca etken olmuştur. Eski metinlerin incelenmesi sonucu, yeni bir insan anlayışı ortaya çıkmıştır; bu insan, ırk, ulus, lonca, parti, aile gibi iç ve dış etkilerden kurtulmuş, kendine güveni artmış bir yaratıktır artık, onun yurdu bütün dünyadır ve tümünden önemli olarak da bu yeni insan, yaşama biçimi, görgü ve gelenek gibi hiçbir baskıyı da dinlememektedir, bağımsızdır, kendi bireyine inanmıştır. Çünkü temel nitelikleriyle insan, hertürlü gelişmeyi, geliştirilmeyi hak eden, değer sıralamasının başında bulunmakta olan kişidir. Bu gelişme ise antik yapıtları okuyup anlayıp, onlardaki düşün ve ahlak zenginliğini edinmekle gerçekleşebilirdi ancak. (Anday 1990: 5-6)

Melih Cevdet, Türkiye'de hümanizmanın tam olarak anlaşılmadığını belirtir. 1990'da çıkan *Sevişmenin Güdüklüğü ve Yüceliği* adlı kitabında yer alan "İnsacılık mı, İnsancıllık mı?" başlıklı yazısında bu durum irdeler. Anday ilk olarak "Türkçe yazımı ile hümanizm (insancılık) kavramı, onca kullanılmasına karşın, bizde gereğince işlenmemiştir." (Anday 1990: 5) diyerek bu kavramın tarihimizde çok yer almadığını vurgular. Yazısının ilerleyen bölümlerinde hümanizmle ilgili karışıklığın diğer nedenlerini şu şekilde açıklar: "Başka bir nedeni ise, osmanlıcada bu kavrama karşılık olarak 'Muhabbet-i insaniye mezhebi' denmiş olmasıdır belki. Ayrıca biz, Avrupa'nın hümanist çağını da yaşamış, geçirmiş olmadığımız için bu konuda tam bir aydınlığa varamıyoruz bir türlü." (Anday 1990: 5).

Anday, Hümanizmadan sonra *Rönesans* üzerinde de durur. Dünya tarihi bakımından önemini vurgulamaya çalışır. Avrupa'da bağnazlığa karşı ilk adımlardan biri olan Rönesans'ı Celal Nuri: "Rönesans 15. ve 16. yüzyıllarda, insan düşüncesinin baskı ve bağnazlık sınırlamalarından kurtulmak için attığı ilk ve önemli adım olarak tanımlanabilir." (Nuri 2002: 321) şeklinde açıklar. Melih Cevdet yazılarında Rönesans üzerinde ayrıntılarıyla durur. Bu dönemin gerek insanın birey olarak ortaya çıkmasında oynadığı role gerekse sanatın varlığını kabul ettirmesine sıkça değinen Anday, ilerleme düşüncesinin de Rönesans'ın ürünü olduğunu "(...) 'ilerleme' görüşü ve inanışı Rönesans'la ortaya çıkmıştır. Kuşkusuz, bunda, Ortaçağ'ın skolastik bilgisine başkaldırma, onu aşma duygusu başlıca etken oldu." (Anday 1992a: 250) sözleriyle vurguladıktan sonra ilerleme düşüncesinin nedenini: "Yerleşmiş düzenle yetinilemezdi; insanoğlu daha iyiyi, daha güzeli özgürce aramalıydı."(Anday 1992a: 250) diyerek açıklar. "Kişi, moderndir. Yazında olsun, sanatta

olsun ‘birey’ Rönesans’ta başlar.” (Anday 2012: 377) diyen Anday, 1994’te çıkan *İmge Ormanları* adlı yapıtında ilerleme düşüncesinin Rönesans’la ortaya çıktığını yineler[207]. Melih Cevdet’e göre “özgürlük” kavramı da Rönesans’ın bir ürünüdür: “Özgürlük kavramı ve isteği Rönesans döneminde bireyin ortaya çıkması ile belirir. Çünkü birey, yerleşmiş toplumsal kurallara artık karşı koymaya başlamıştır.” (Anday 1994b: 13). Rönesans’la ortaya çıkan bireyin özgürlüğüne 1992’de yayımlanan *Aldanma ki…* adlı yapıtında da değinen Anday, Rönesans öncesine giderek tarihsel süreci içinde bireyin ortaya çıktığı çağı yakalamaya çalışır:

> “Rönesanstır aradığımız bu çağ. İlkel toplum, köleci toplum, feodal toplum... derken, anamalcı sınıfın birey özgürlüğüne dayalı uygarlığı boy göstermeye başlar. Bu büyük değişme uluslaşma sürecinin de başlangıcıdır. Bütün tabular, dogmalar, inanç kurumlan, gelenek baskıları yıkılacaktır ve gerçekte anamalcı üretim ve tecim için istenen özgürlük, ‘birey özgürlüğü’ savsözünde bulacaktır kısa anlatımını. Ve elbet ezilen halklar cumhuriyet için başkaldırırken, yabancı işgali altındaki halklar da bağımsızlık savaşlarını başlattılar.” (Anday 1992b: 169)

Rönesans’ta bireyin ortaya çıkmasına 1999’da çıkan *Geçmişin Geleceği* adlı yapıtında da değinen Anday, “Dönüşme Çağının Temelleri” adını verdiği yazısında ilk önce Montaigne’den “Ben her şeyden önce kendimi araştırıyorum.” sözünü alıntıladıktan sonra insana dönük felsefenin Rönesans’ta yeniden yaratıldığına vurgu yapar:

> “Rönesans’ta İnsancılık akımının ünlü öncülerinden olan bu düşünür, ‘kendini araştırdığını’ söylemekle insana dönük bir felsefeye yol açıyordu. Bilindiği gibi bu felsefe, Eski Yunan’da Sofistlerle başlar, Sokrates, Platon ve Aristoteles’le süregelin Rönesans hümanizması ise geçmişteki bu yaklaşımın canlandirilmasindan baska bir şey değidir.” (Anday 1999: 151)

Rönesans’ın başlangıcının ateşli bir bireycilik çağı olduğunu belirten Lunaçarski de *Sanat ve Edebiyat Üzerine*[208] adlı yapıtında Jakob Burckhardt’tan da alıntılar yaparak bireyin kendi kararını ve kendi seçimini yapmaya başladığını söyler:

> “ (...) Rönesansın başlangıcı ateşli bir bireycilik çağıydı: hâlâ oldukça yerleşik sayılabilecek toplumsal yapının dağılışı kendini her yerde duyuruyordu. Jakob Burckhardt Rönesansla ilgili geniş incelemesinde bu dönemin en belirgin özelliklerinden birinin bireyin özgürleşmesi, kendi kararını kendisinin vermesini

---

[207] “ ‘İlerleme’ kavramı oldukça yenidir, Rönesans'la başlar. Elbette rahat kaçırıcı bir buluştur bu. Olduğum gibi kalsam ve her şey olduğu gibi sürüp gitse, hiçbir şey değişmeden.” (Anday 1994a: 318).

[208] Anstoli Vasilyeviç Lunaçarski, *Sanat ve Edebiyat Üzerine* (çeviren: Kevser Kavala), İstanbul: Adam Yayıncılık, 1982.

> sağlayacak gücü kendi içinde bulması, yaşam yolunu özgürce seçme yönündeki etkili çabalan olduğunu söyler.” (Lunaçarski 1982: 30-31).

Yasakların tek tanrılı dinlerle ortaya çıktığını belirten Anday, Ortaçağ Avrupa’sında kadın öylesine sarılıp sarmalandığını erkeklerin kadınların sadece yüzünü görebildiklerini vurguladıktan sonra Rönesans’ın oynadığı role değinir. Anday, Rönesans’ın ayıp algısını antikiteyi örnek alarak yıktığını belirtir: “Rönesans, ‘ayıp’ anlayışı bakımından çok rahatlamıştı, çünkü eski Yunan ve Latin’i kendisine örnek tutuyordu.” (Anday 1999: 23). Rönesansın genel yapısı gereği özgürleşmiş, son derece atak bir zihinsel yapıya sahip us adamı dönemindeki düşünce ve eylemlerin tüm özelliklerini üzerinde barındırmaktadır. Francis Bacon’ın Shakespeare’deki us kahramanlarının her iki türüyle de ortak yanları vardır. Ayrıca, “Hele onun sağduyusal ahlak anlayışı ve günlük yaşam davranışları için ileri sürdüğü özdeyişlerini daha yakından tanıyınca Machiavelli yandaşlarıyla ne denli benzeştiğini de anlayacağız.” (Lunaçarski, 1982:34).

Hümanizma ve Rönesans bütün etkisiyle Batı dünyasını sarsarken *Reform* ortaya çıkar. Dinsel baskının hafifletilmesinde büyük işlev gören Reform, dini yeniden biçimlendirmek olarak algılanmıştır. Melih Cevdet, Martin Luther’in reformu nasıl yaptığını anlatmadan önce *İncil*’in tarihine değinir. *İncil*’in başlangıçta hangi dille yazıya geçirildiğinin bilinmediğin belirten Anday, İncil’in kitaplaşmasıyla ilgili olarak şunları söyler: “İlk metnin Yunanca ya da Süryanice olduğu sanılıyor. Dört İncil'den ilki, Markos'un İncil'i, İsa'dan sonra 65 yılında Roma'da yazılmıştır. Matta ile Luka'nın İncil'leri İsa'dan sonra 80 yılında, Yuhanna Incil'i ise İsa'dan sonra 90 yılında ortaya çıkar.” (Anday 1994b: 168). Anday, “bu örneklerden anlaşılacağı üzere, İncil'de özgün metin, İsa'nın konuşmadığı Yunancadır.” (Anday 1994b: 168) dedikten sonra İncil’in farklı dillere çevrilmesine “versiyon” dendiğini belirtir: “(...) Anglosakson dünyasında İncil çevirilerine " traduction" değil de "version" denmesi Yunanca metne gösterilen duyarlığı anlatmaktadır.” (Anday 1994b: 168).

Anday, 2. yüzyılla birlikte Hıristiyanlıkta farklı görüşlerin ortaya çıktığını vurgular. Bunlar arasında “Doketizm, Markionculuk, Montanusçuluk, Adopsiyanizm, Sabelliusçuluk,

Pelagiusçuluk, Mono-fizitlik, Gnostizm ve Ariusçuluk (...)" (Anday 2001: 158) yer almaktaydı diyen Melih Cevdet, bunlar içerisinde Ariusçuluk üzerinde durur. Bir rahip olan Arius'a dayanan bu görüşe göre: "Arius ise İsa'nın Tanrısal olmayıp, yaratılmış bir varlık olduğunu ileri sürdü. Ona göre, kendi kendine var olan yalnızca Tanrı'dır; kendi kendine var olamayan oğul, Tanrı olamaz." (Anday 2001: 159). Anday, Arius'un önce kiliseden atıldığını daha sonra tekrar aldığını belirttikten sonra bu ve benzeri tartışmaların Martin Luther'e kadar sürdüğünü söyler: "Kilise içinde doğan bu tartışma biçim ve içerik değiştirerek yüzyıllar sonra 'Reform' denilen dinsel devrime vardı. Bu devrimin önderi Martin Luther'di." (Anday 2001: 159). *İncil*'i Almancaya ilk ve eksiksiz çevirenin Martin Luther olduğunu belirten Anday, Martin Luther 'in Almanca çeviri ile ulaştığı sonuçları şu şekilde açıklar:

> "Onun adı ile birlikte anılan Reformasyon akımı, Katolik Kilisesinin dogmalarına karşı büyük bir başkaldırıdır. Luther'i bu başkaldırıda güçlü kılan nedenler arasında İncil çevirisi de sayılır olmuştur; çünkü halk Incil'de ne yazılı olduğunu görmüş, böylece feodal senyörlerin destekçisi olan Roma Kilisesinin boyunduruğundan kendisini kurtarabilmiştir." (Anday 1994b: 168)

16. yüzyıla gelindiğinde Katolik Kilisesi, özellikle de papalık makamı, Batı Avrupa'nın siyasal yaşamı ile iç içe girmişti, zenginleşmiş ve yozlaşmıştı. Bu yozlaşmayı protesto eden, boş inançlara karşı gelen din adamları ve düşünürler yetişmiştir. Bunlardan Erasmus'un Katolik Kilisesinde bir reformun gerekliliğini savunduğunu belirten Anday, şunları sözlerine ekler:

> "Sonunda ne oldu? 31 Ekim 1517'de Luther, Wittenberg'deki Kale Kilisesinin kapısına ünlü Doksan Beş Tez'i astı.
> Böylece 'Reform' akımı geniş bir alana yayıldı.
> Artık dogmalar tartışılabiliyordu.
> Akıl, inançları kendi süzgecinden geçiriyordu." (Anday 2001: 159)

Reformun gereksemesi dinin içinden doğduğunu vurgulayan Anday, "Bu dinsel devrimin sonucu olarak, batı Avrupa'da, inanan-inanmayan, dine bağlı-laik arasındaki çatışma durmuş, bunun yerini bilimde ilerleme almıştır." (Anday 2001: 160).

Reform hareketleri Avrupa'yı derinden etkileyip dinde az da olsa özgür düşünceyi sağlayınca bilimsel gelişmelerin ve aklın kullanımının da önü açılır. Akıl ve bilimden yararlanıldığı döneme de insanlık tarihinde Aydınlanma Çağı denir.

Aydınlanma ya da *Us Çağı* Melih Cevdet'in yazılarında oldukça sık karşımıza çıkar. Us Çağı kendi zamanında Klâsizm akımını yaratttığı gibi Romantizm akımının da altyapısını oluşturan büyük bir tarihsel dönemdir. Başta Voltaire, J.J. Rousseau olmak üzere bu dönemin filozofları 1789 Fransız Devrimi'ni düşsel yönden hazırlamışlardır: "Romantizmin düşünce temeline baktığımızda ise, karşımıza Diderot, Montesquieu, Voltaire, J.J. Rousseau gibi XVIII. yüzyıl Aydınlanma Çağı filozofları çıkar. Adı geçen filozoflar, yüzyıl boyunca Fransız İhtilâli'ni ortaya çıkaran fikrî ve felsefî zemini hazırlamışlardır." (Çeşitli 2006:70).

Aydınlanma Çağı, bireyin aklı ile dünya üzerinde yarattıklarını kanıt göstererek, göksel nitelikli bütün değerleri geçersiz sayma anlayışıdır. İnsanlar için yol gösterici(mürşit) bilim ve fendir. Aydınlanma, Avrupa'da farklı adlarla anılmıştır. "18 inci asrın birinci yarısı ile üçüncü çeyreğine Fransa'da 'Nur Devri' Almanya'da 'Aydınlık Devir' mânasına 'Aufklârung', İngiltere'de de 'Kraliçe An asrı' denir." (Sevük 1940 :71).

Anday'a göre, İÖ beşinci yüzyılda da bir aydınlanma dönemi yaşanmıştır, buna da antik aydınlanma denmiştir. Klasik felsefe tarihlerinde XVIII. yüzyıl felsefelerine *aydınlanma felsefesi* (Fr. Philosoohie des lumieres) adının verildiğini belirten Melih Cevdet, Aydınlanma Çağı'nın tanımını 2001'de çıkan *Çok Sesli Toplum* adlı yapıtında şu şekilde yapar: "Aydınlanma (Fr. Eclairement, İng. Enlightment) insanın insanlığa dönüşü diye tanımlanır." (Anday 2001:175). Anday sözlerinin devamında aydınlanmının yaratıcısı olarak "Kavram Alman düşünürü İmmanuel Kant tarafından *Aydınlarıma Nedir?* adlı yapıtında ortaya atılmıştı." (Anday 2001:175) diyerek İmmanuel Kant'ı gösterir. Melih Cevdet, 2002'da basılan *Felsefesiz Yaşamak* adlı kitabında da aydınlanmayı "Bir çağa adını veren 'aydınlanma' ise, (Kant'ın dediği gibi söyleyelim) kendi aklımızı kullanma demektir." (Anday 2002a: 266) sözleriyle aydınlanma ve us arasındaki ilişkiye dikkat çeker.

Anday aydınlanma ve ustan söz ederken kimi yazılarında da bize yansımalarına değinir. Melih Cevdet, 2012'de yayımlanan *Gökyüzü Haritası* adlı yapıtında "Bilgi edinmeye en büyük önemin verildiği çağ Aydınlanma Çağı olmuştur." (Anday 2012: 336) dedikten sonra bu çağın önemini şu sözlerle açıklar: "Akıl her şeyin üstündeydi, onun besiniyse bilgiydi. Böylece Yeniçağ bilgi edinme hakkını bütün insanlara tanıdı." (Anday 2012: 336). Sözünün ilerleyen bölümünde Anday, "Biz de neden sonra, ağır aksak, o yolu tutmak istedik ama bir türlü başarıya eremedik." der. Kitapları bile iyi-kötü şeklinde iyi ayırdığımızı belirten Anday, Batılılar gibi başarılı olamadığımız şu gerekçelerle açıklar:

> "Çünkü köylünün, işçinin okuma yazma öğrenmesinden korktuk. Yalnız köylüyle işçinin değil, üniversite öğrencilerinin de. Cebinde Manifest var diye tramvaydan yaka paça aşağı alınıp karakola, oradan mahkemeye götürülen kızın öyküsünü hiç unutmam. Biz oldum bittim okumayı, yazmayıjnr süs gibi düşünmüşüzdür. Kitaplar bu yüzden 'yararlı, yararsız' diye ikiye ayrılmıştır. Çağımızın başlıca düşün akımları yıllarca 'zararlı' sayılmıştır." (Anday 2012: 336)

Melih Cevdet, aydınlanma kavramını açıklarken Macit Gökberk'ten alıntılar. Onun aydınlanma konusundaki düşüncelerini yazılarında konu edinir. 2001'de çıkan *Çok Sesli Toplum* adlı yapıtında Gökberk'in Kant'tan çevirdiği yazısından alıntı yapar. İlk olarak "Aydınlanma, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu ergin olmamış durumundan, yani kendi aklını; bir başkasının kılavuzluğu olmadan kullanamayışı durumundan kurtulmasıdır."[209] (Anday 2001:175) sözlerini aktaran Anday, Türkiye'de aydınlanmanın

---

[209] Anday'ın Gökberk'ten aldığı alıntının devamı şu şekildedir: "(...) Demek ki ergin olmayışının nedeni, aklın kendisinde değil, aklı kendini kullanmayı göze alamayan, kullanma kararı veremeyen insandadır. Bundan dolayı 'Aklını kendin kullanma cesaretini göster sözü' Aydınlanma nın parolası olmalıdır, Doğa, insanları bir yabancının kılavuzluğuna bağlı olmaktan çoktan kurtarmıştır, ama insanların çoğu ömürleri boyunca erginliğe erişememiş kalırlar. Çünkü tembel ve korkaktırlar, çünkü ergin olmayış çok rahattır. 'Benim yerime düşünen bir kitabım, vicdanım yerine geçen bir papazım, perhizlerimi bildiren bir hekimim oldu mu, artık kendimin zahmete katlanmasına hiç gerek kalmaz. Ayrıca insanların çoğu erginliğe doğru bir adım atmayı sıkıntılı, hatta tehlikeli bulurlar. Bu yüzden bu gibileri yönetmeyi lütfen üzerlerine almış olan vasiler, bu konuda gerekeni yapmada himmetlerini esirgemezler; önce güttükleri hayvanlan aptallaştırırlar; bu sessiz yaratıkların kapatıldıkları yerden dışarı çıkmalarını şiddetle yasak ederler, sonra da onlara tek başına yürümeye kalkışırlarsa başlarına gelecek tehlikeyi anlatırlar. Gerçi bu tehlike öyle pek büyük değildir, onu göze alan, bir iki düştükten sonra pekâlâ kendi başına yürüyebilir, ama böyle bir örnek ürkütüverir, başka denemeleri önler. İnsanda ergin olmayış doğal bir durum olmuş; bundan kurtulmak çok güçtür. Ayrıca, yasalar, mevzuat, ergin olmayı sürekli olarak engeller. Bütün bu nedenlerden ergin olmayıştan kurtulup kendi başına güvenle yürüyebilen pek az kişi vardır. Ancak, bağımsız düşünen birkaç kişi her zaman bulunabilir. Bunlar önce kendi boyunduruklarını atacak, sonra da, bağımsız düşünmenin insan için bir ödev olduğu düşüncesini çevrelerine yayacaklardır." (Anday 2001: 175-176).

nasıl başladığını açıklayarak devam eder. Bizse aydınlanmanın gereğini Cumhuriyetle algılamaya başladık, diyen Melih Cevdet'e göre, Cumhuriyet'le başlamasının nedenini de "laik sistem"e geçilmesiyle açıklar: "Çünkü bunun için her şeyden önce, Tanrı Devleti'nden Dünya Devleti'ne geçmemiz gerekiyordu." (Anday 2001: 176). Anday laik eğitimin önemini şu sözlerle açıklar: "Cumhuriyet'in laik olması ile aydınlanma sıkı bir birliktelik içindedir ve kendini başlıca eğitim alanında gösterir. Ancak laik bir eğitim inanma ve araştırma özgürlüğünü sağlayabilir." (Anday 2001: 176).

Aydınlanma Çağı'nın temel özelliklerinden biri de ulusal dillerde oynadığı roldür. Latincenin halktan uzak olduğunu vurgulayan Anday, bu durumu şu sözleriyle açıklar: " (...) herkesin bilgi edinmek hakkının benimsendiği aydınlanma çağında, zorunlu olarak ulusal dillerin kurulması, başka bir deyişle, halkın konuştuğu dilin artık yazının ve bilimin temeli sayılması gerekiyordu.(...) " (Anday 1984: 43).

Anday'ın yazılarından ısrarla üzerinde durduğu kavramlardan biri de "us"tur. Anday, Arapça akıl sözcüğünün yerine Türkçe us sözcüğünü kullanır. 2001'de çıkan *Çok Sesli Toplum* adlı kitabında us sözcüğünün eski dönemlerde hangi anlamlarda kullanıldığını ve Arapça akl sözcüğünün ne anlama geldiğini açıklar. Anday ilk olarak. "(...) akıl bir zamanlar pek üstün düzeyde sayılmıyordu, "intellect" (anlık, müdrike) daha yukardaydı." (Anday 2001: 351) dedikten sonra şu açıklamayı yapar: "Ne demektir akıl (Arapçası akl)? Devenin ayağını bağladıkları ipe, ya da zincire Araplar bu adı takmışlar." (Anday 2001: 351). Anday, Arapça'da "Akl"ın tutan, durduran, bağlayan gibi anlamları barıdırdığını söyledikten sonra niçin "us"la "akl" ın aynı şey olamayacağını açıklar:

> "Öyleyse insan, aklını, düşlerine kapılmamak, düşlerine tutsak olmamak için kullanmalı. Akıl bir bekçidir, bizi gözetliyor. Şunu da söylemem gerekiyor; 'aklıma geldi' bir deyimdir, bunu 'usuma geldi' diye Türkçeleştirmeyi ben doğru bulmuyorum. 'Us' her insana eşit olarak verilmiştir, 'akıl' değil. "Akılsız" yerine 'ussuz' diyemeyiz. Öyleyse her aklına geleni gerçekleşebilir sanan kişi, aklını kullanmıyor demektir." (Anday 2001: 351).

Anday aydınlanma dönemiyle birlikte usun kullanılmaya başlandığını ve insanın usunu kullanarak " (...) aklımızı kullanırsak bize aşılanmak istenen dogmalardan kurtulur ve aydınlığa varırız." (Anday 2002a: 266) sözleriyle akılla aydınlığa varabileceğimizi belirtir.

2012'de çıkan *Gökyüzü Haritası* adlı kitabında aklın bilgiyle birlikte Aydınlanma Çağı'nı yarattığını vurgular. "Fransa'da akla verilen büyük önemin (çünkü inakçılığa 'dogmacılığa' karşı çıkılmıştı) 'Aydınlanma Çağı' adını aldığı XVIII. yüzyılda ansiklopedinin basılması rastlantı değildir." (Anday 2012: 325). Akla dayalı bir uygarlığın kurulduğunu belirten Anday, sözlerine şöyle devam eder: "Akla, bilgiye önem vermeyen toplum doğaya yenik düşer." (Anday 2012: 325). Sokrates'in doğruyu araştırmak için sorular sorduğunu belirten Anday, kendi aklımıza güvenerek aydınlanabileceğimizi vurgular: "Kendi aklımıza güvenmek, başkasının aklından kurtulmak 'Aydınlanmanın yoludur. Bu yol zahmetlidir, ama zahmetine değer. İnsan budalaca sormaktan, soruyu da sorguya çekerek kurtulur ancak." (Anday 2001: 187).

Aydınlanma Çağı'ndan sonra *Fransız Devrimi* kendini gösterir. Dünyayı yalnızca siyasal olarak değiştirmekle kalmayan Büyük Fransız Devrimi, ulusçuluk, laiklik, özgürlük, feminizm, eşitlik, adalet gibi kavramların da yayılmasının kaynağı olur.

Melih Cevdet, bizim cumhuriyetimizin ve demokrasimizin de esinlendiğini söylediği, Fransız Devrimi'nden söz ederken çoğunlukla "Büyük" sıfatını başa getirerek "Büyük Fransız Devrimi" (Anday 1994b: 92) der. 1789 Devrimine gençliğimden beri merakla bakmışımdır ve bu konuyu anlatan belli başlı yapıtları da okumuşumdur, diyen Melih Cevdet, Fransız Devrimi'nden söz ederken sık sık Server Tanilli'nin *Dünyayı Değiştiren On Yıl*[210] adlı kitabından alıntılar yapar. Fransa Devrimi için tek bir devrim mi anlaşılmalı, yoksa birbirini izleyen devrimler mi şeklinde sorular soran Anday, 1789'dan sonra Fransa'da ortaya çıkan olaylara Server Tanilli'den alıntılar yaparak ne ad verilebileceğini ortaya koymak ister:

> "Örneğin, devrim süreci içinde, bir 'aristokratik devrim', bir 'burjuva devrimi' ve bir 'köylü devrimi' diye, birbirinden farklı üç aşama vardır diyebilir miyiz? Fransız Devrimi deyince, Bunun gibi, monarşinin 1792 ağustosunda devrilişine, bir 'ikinci devrim'dir denebilir mi? Sonra, Jakobenleri iktidara getiren 31 Mayıs - 2 Haziran 1793 başkaldırısına, başlı başına bir devrim olarak bakabilir miyiz? (...) Kendine özgü bütün çelişmeleri ile, tek bir devrim oldu: Fransız Devrimi, işte bu bütünün adıdır." (Anday 1994b: 95)

---

[210] Server Tanilli, *Dünyayı Değiştiren On Yıl,* İstanbul: Adam Yayınları, 1999.

Avrupa monarşileri, Fransız Devrimi'ni yıkmak için birleşirken, Avrupa halkları da bu monarşileri tarihten silmek için ayaklandılar, diyen Anday, Fransız burjuvazisinin kendi çıkarlarını egemen kılıncaya kadar köylü ve işçi ile bağlaşıklık içinde bulunmayı zorunlu gördüğünü söyler. Anday, Fransız Devrimi'ne yalnızca burjuva devrimi gözüyle bakmanın yanlış olduğunu belirtir. Server Tanilli'nin bu büyük devrimin insanlık için vazgeçilmez dersler taşıdığı ve böylece uygarlık yolunda insanlığa büyük kazançlar getirdiği inancında olduğunu aktaran Anday, "Ben de bu inanca katılıyorum. Nitekim 200. yılında Büyük Fransız Devrimi'nin bir burjuva bayramı olarak değil, insanlığın hayranlık verici bir aşaması anlamında kutlanması da bunu kanıtlıyor." (Anday 1994b: 95) diyerek Fransız Devrimi'nin tek bir sınıfa ait olamayacağını vurgular.

Anday'a göre, Avrupa'daki mutlakıyetçi yönetimleri sarsan, onların yıkılmasına yol açan Fransız Devrimi, yalnızca Fransa'ya özgü kalmamıştır: " (...) 'İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi' ile bütün insanlığa yeni bir çevren açmıştır. Büyük Fransız Devrimi'nin bu evrensel özelliği, 'Bildiri'nin adında da anlatımını bulmaktadır." (Anday 1994b: 92). Fransız Devrimi'nin kökenleri bakımından bir ulusun tarihinin ürünü olduğunu vurgulayan Tanilli de, onun evrenselliğini Ekim Devrimi ile açıklar: " (...) doğurduğu sonuçlar ise, hem Fransa çapında, hem de insanlık çapında. Ulusal, bir o kadar da evrensel bir olay. Tıpkı, 1917 Ekim Devrimi gibi." (Tanilli 2004: 191). Sözlerini "Fransız Devrimi, ortaya çıktığı yıllarla sınırlı bir olay değil, sonraki yıllara da taşıyor etkilerini ve bütün bir çağdaş tarihi kaplıyor." (Tanilli 2004:193) diyerek sürdüren Tanilli, Fransız Devrimi'nin günümüzde de yaşamaya devam ettiğini belirtir:

> "Tarih içinde taşıdığı özelliğini göz ardı etme girişimlerinin yanı sıra, bugün bile düşmanlarının bulunmasının altında yatan bu kuşkusuz. Anısı, bugün de ürpertiyor insanları; tek başına bu anı bile devrimcidir. Napoleon, yıllar önce 'devrim bitti!' demişti: Kendisi yaşarken de görmüştü ki bitmemişti devrim; ondan sonra da sürdü. Fransız Devrimi'nin sloganı şuydu: 'Özgürlük, eşitlik, kardeşlik!'. Özgürlük, eşitlik ve kardeşlik düşmanlarının hâlâ kol gezdiği dünyamızda, bugünkü sloganımız da bu değil mi bir bakıma?
> Devrim bitmedi; sürüyor, sürecek..." (Tanilli 2004:193)

Anday, Fransız Devrimi'nde eğitim üzerinde dikkatlice durulduğunu belirtir: "Büyük Fransız Devrimi'nin getirdiği yenilikler arasında özellikle okulların devletleştirilmesi',

ilköğretimin parasız ve zorunlu duruma getirilmesi (...)" (Anday1975b: 266). Fransız Devrimi'inden söz ederken Anday'ın üzerinde durduğu konulardan biri de Robespierre'dir. Anday'a göre, "Devrimin kilit adamı Robespierre'i anlamadan Fransız Devrimi'ni anlamak kolay olmasa gerektir." (Anday 1994b: 94-95).

Melih Cevdet, Fransız Devrimi'ni irdelerken *Osmanlılar*ın bu büyük devrime nasıl baktıklarını da ele alır. Osmanlı devleti; Hümanizma, Rönesans ve Reforma duyarsız kalmasına karşın Fransız Devrimi'nden kaçamamıştır. 1789'da III. Selim'in tahta çıktığı yıl ortaya çıkan Fransız Devrimi'ne ilk önce dinsel bir gözle bakan ve Avrupa'nın içişleri olarak gören Osmanlılar, Fransız Devrimi'nin ilk yıllarında ondan yararlanmayı bile planlamışlardır. Kısa bir süre sonra ise, Osmanlı devleti iç ayaklanmalar ve isyanlarla bu devrimden olumsuz yönde etkilenmeye başlar. Cevdet Paşa'nın belirttiğine göre, dönemin Reis ül- küttabı olan Ahmet Atıf Efendi, Fransız Devrimi'ni ve devrimcilerini şöyle tanıtır:

> "Fransa'da birkaç yıldır baş göstermiş olan, çevreye kıvılcımlar saçıp her yönde düşmanlık ve karışıklık alevleri tutuşturan başkaldırı ve vahşet seli, dünyadan haberli herkesin bildiği şeylerden biri olarak, kimi ianetlik sapığın yıllar önce kafalara ektiklerinin ürünüdür. Şöyle ki: Voltaire ve Rousseau ve onların tıynetindeki öteki materyalistler gibi ünlü allahsızlar, çeşitli eserler bastırıp yayımlamışlardı. Bu eserler - Allah bizi korusun - tertemiz peygamberlere ve büyük hükümdarlara karşı sövgü ve iftira ile doludurlar; her türlü dini ortadan kaldırıp atmaya yöneliktirler, eşitlik ve cumhuriyetin tatlılığına imada bulunurlar; ve bütün anlattıkları, sıradan insanların dilindeki o alaycı havayla, anlaşılması kolay kelime ve cümleler halinde dile getirilmiştir."[211]

Yukarıdaki alıntıda olduğu gibi Osmanlıların, Fransız Devrimi'ne karşı bu kadar sert tepki göstermesi, onun küçümsemeye çalışmasının altında bir çok neden ve kaygı yatmaktadır. *Dünyayı Değiştiren On Yıl* adlı yapıtında Server Tanilli, Osmanlıların taşıdığı kaygıyı "Şurası açıktır ki Atıf Efendi, Fransız Devrimi'ni, Hıristiyan devletlerle aynı ölçüde olmak üzere, Osmanlı devletini de tehdit eden bir tehlike olarak görüyordu." (Tanilli 2004: 221) sözleriyle açıklar.

"Kardeşlik" kavramının Osmanlıda "uyrukluk" anlamında yorumlandığını söyleyen Anday, "yurt" ve "ulus" gibi kavramlarının Fransız Devrimi'yle ortaya çıktığını " 'Mazlum

211 Tarih-i Cevdet, c.VI, s.311,1893.

milletlerin kurtuluşu' sözü içindeki 'millet' (ulus) sözcüğü, yurt (vatan) kavramı ile birlikte Büyük Fransız Devrimi'nde ortaya çıkmıştır, yeni bir oluşumun başlangıcıdır. (Anday 2002a: 401) diyerek açıkladıktan sonra bu kavramların Osmanlıların bu kavramları bilmediklerini belirtir: "(...) Osmanlı bunların çağdaş anlamlarını bilmiyordu. Onun için 'vatan' insanın doğup büyüdüğü yerdi. 'Millet' sözcüğü ise bir mezhebi ya da dinsel bir topluluğu anlatıyordu. Kralın kafasının kesilmesi de Osmanlı için öylesine önemli olmamak gerekir." (Anday 1994b: 95).

Anday, Hümanizm, Rönesans ve Aydınlanma Çağı gibi dönemlerin öne çıkan düşün, yazın gibi alanlarda adını duyurmuş sanatçıları, filozofları, eleştirmenleri üzrinde de durmuştur. Anday'ın değindiği Batılı düşünürler ve filozoflar tarihsel durumlarına göre sınıflandırılarak araştırılmış ve açıklanmıştır.

Hümanizma'nın öncülerinden olan *Dante*(1265-1321), Melih Cevdet'te dikkate alınan biri isimdir. Anday yazılarında Dante'nin yazın tarihinde oynadığı role değinir. Dante'nin ilk büyük değişikliği kendine yol göstericide yaptığını vurgular: "(...) kendine yol gösterici olarak Tanrıları, Tanrıçaları değil, eski, büyük bir ozanla sevdiği küçük bir kızı almıştı: Vergilius ile Beatrice Vergilius ona cehennemi, ârâfı gezdirmiş, güzel Beatrice ise onu cennete götürmüştü." (Anday 1978: 78).

Anday, hümanizmanın önde gelen isimlerinden *Desiderius Erasmus* (1465 – 1536)'a Stefan Zweig'in Ahmet Cemal tarafından çevrilen *Rotterdamlı Erasmus'un Zaferi ve Trajedisi* adlı yapıtı üzerinden değinir. Melih Cevdet, Erasmus'un ırk, ulus, sınıf ayrımı olmayan bir dünyada bütün insanlığı birleştirmek istiyordu dedikten sonra Erasmus'un görüşlerini şu şekilde özetler:

> "Ayrılıklar ortadan kalkınca, hertürlü anlaşmazlık, kargaşa, savaş da sona erecekti. Yeter ki sanat ve bilimle beslenmiş olan us, bu dünyanın temel ilkesi sayılsın. O bilmektedir ki, hümanist uluslarüstü bir insandır, ruhunu, ahlakını sanat ve bilimle eğitir ve hiçbir anlaşmazlıkta, kargaşada, savaşta yan tutmaz. ("Erasmus est homo pro se"). İki yanı, aklın yolunu kullanarak uzlaştırmaya çalışır." (Anday 1990: 7)

Bir bakıma onun öğretisinden geçerek yetişmiş olan Luther'le Erasmus'un arasının açık olduğunu söyleyen Anday, " (...) Çünkü insanlık daha onun istediği düzeye gelmemiştir, bu

düzey ise Latince - Yunanca bilen, sanat ve bilim eğitiminden geçmiş üstün aydınların aristokrasisidir." (Anday 1990: 7) diyerek Erasmus'un dönemine göre ileri görüşlü olduğunu vurgular.

Miguel de Cervantes(1584-1616) de Anday'ın ilgilendiği edebiyatçılar arasında yer alır. Melih Cevdet onun yaşamı ya da sanatına ayrıtılı olarak girmek yerine *Don Kişot* adlı yapıtını ele alır. Dünya edebiyatında önemli bir yere sahip olan *Don Kişot*, Melih Cevdet'in de yazılarında konu edinilmiştir. *Don Kişot*'un okuyanlarda geniş bir nikbinlik tesiri ve büyük bir ahlâk hissi bıraktığını belirten İsmail Habib, romanda üslûbun çok sanatkârane olmasa de ifadenin ince ve cazibeli olduğunu vurguladıktan sonra bu yapıtın önemini şu sözlerle açıklar: " O esere, hem Donkişot'un şahsında gülünç ile ulviyeti, hem Donkişot'la Sanşo'nun şahıslarında ideal ile realizmi birleştirdiği için 'insanlığın aynası' denildi. Sanşo'ya karşı Donkişot, nesre karşı şi'rin ebedî sadmesi buradan geliyor." (Sevük 1940: 474).

"Don Quijote, bildiğiniz gibi, sadece gezginci şövalye konusu açıldığında saplantıya giriyordu, onun dışında akıllı uslu, iyi huylu, doğru bir adamdı." (Anday 1992b: 205) diyen Anday, roman içerisinde Don Kişot'un Don Diego de Miranda adlı varsıl bir senyor'e söylediği ozan ve şiirle ilgili sözlerini[212] alıntılar. Don Kişot'un şiir üzerine söylediği sözlerini mantıklı bulan Anday, bu durum şöyle açıklar:

---

[212] "Şiir, kârlı olmaktan çok, hoşa giden bir şeydir, ama kendini bu sanata adayan insanların hor görülmesini gerektirecek bir yanı da yoktur. Şiirin öyle değerli bir özü vardır ki, kullanmasını bilen, bir simyacı gibi altın çıkarabilir ondan. Oğlunuz da bu sanata dört elle sarılmalı, onun aşağılık el kitaplarına, rezilce taşlamalara dek düşmesine engel olmalıdır. Şiir sanatını, bu dediğim şeyleri gözeterek ele alan insan, bütün uygar uluslar atında sayılan bir üne erişecektir. Oğlunuzun bizim şiire değer, vermeyişine gelince: Senyor, işte bu konuda haksız, nedeni de şu: "Büyük Homeros şiirlerini Latince yazmadı, çünkü Yunanlıydı, Vergilius da Yunanca yazmadı, çünkü Latin'di, sizin anlayacağınız, eski ozanların hepsi eserlerini kendi dillerinde yazmışlardır. Öyleyse bütün uluslara uygulayabiliriz bu ölçüyü. Yalnız bana öyle geliyor ki senyor, oğlunuz İspanyol dilinin değil, sadece bir dilde eser verenlerin düşmanı; çünkü böyleleri, doğal yeteneklerini canlandıracak, zenginleştirecek buna yardımcı olacak ne başka bir dil, ne de başka bir bilim öğrenmişlerdir. Bu da büyük bir yanılgıdır tabii, çünkü insanın doğuştan ozan olduğuna inanan yaygın, ama sakat bir görüşe dayanmaktadır. Bu görüşteki kimseler, gerçek ozanın anasının karnından ozan olarak çıktığına, içinden geldiği gibi yazdığına inanmaktadırlar. Oysa ben diyorum ki, ozan olarak doğan bir insan kendini işler, bilgisini genişletirse, tekniğin dışında hiçbir şey bilmeyenleri kat kat aşar; çünkü sanat doğadan üstün olamaz, ancak ondaki kusurları düzeltebilir. Demek ki ozan doğa ile sanatın, sanat ile doğanın karışımından çıkacaktır. Bütün bu sözlerimin sonucu şu: Senyor, bırakın oğlunuz talih yıldızının götürdüğü yere gitsin. Eğer yeterince çalışkansa ve yabancı dil denen şu ilk basamağı aşmışsa, kendiliğinden edebiyatın doruğuna yükselecektir." (Anday 1992b: 206).

> "Yalnız ozana gerekli becerileri anlatması bakımından değil, şiiri haylazlık sayan bir babaya verilecek öğüdü de içermesinden ötürü gerçekten kusursuz bir söylevdir bu. Bizim deli Don Quijote nasıl başardı bu akıl yürütmeyi? Şiir onun delilik alanına girmiyordu da ondan." 17. yüzyıl başlarında söylenen bu sözler beni hem şaşırttı hem düşündürdü. Hayır, yanlış anlamayın, hemen gezginci şövalyeliğe başlayacak değilim, fakat şunu açıkça söyleyebilirim ki, Manchalı'dan delilik payımı aldım, razı oldum. (Anday 1992b: 206)

Melih Cevdet'ten önce Don Kişot'un deli olmadığını belirten başka kişiler de çıkmıştır. *Avrupa Edebiyatı ve Biz* adlı yapıtında Don Kişot'u yakından ele alan İsmail Habib, onun yeri gelince necabetle konuştuğunu, kürek mahkûmlarıyla konuşurken muhavereleri hep zekâ ile idare ettiğini açıklar. Don Kişot'un vali olunca vilâyet idaresi için Sanşo'ya verdiği nasihatlerin derin bir siyaset eseri olduğunu vurgulayan İsmail Habib, Don Kişot'un deli olmadığını görüşlerini çeşitli örnekler vererek şu şekilde sürdürür: "Beyaz Ay Şövalyesi onu mağlûp edip te mızrağı gırtlağına dayıyarak ille kendi sevgilisinin onun Dülsine'sinden üstün olduğunu itiraf etmesini, aksi takdirde öleceğini söylediği zaman Donkişot, hiç tereddütsüz ölüme razı oldu.(...)" Sevük 1940: 473).

On sekizinci yüzyıl Fransız düşünürleri içinde yer alan *Denis Diderot* (1713-1784) da Anday'ın düşünce yazılarında yerini alır. Onun bütün kitaplarını okuduğunu ve ona hayran olduğunu söyleyen Anday, Diderot'nun *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler*[213] adlı yapıtında geçen oyuncuyla ilgili görüşlerine katıldığını şöyle açıklar: "(...) ileri sürülen görüşü, daha onunla karşılaşır karşılaşmaz akla (sanata) uygun bulmuş ve benimsemişimdir. Oyuncunun duygulanmadan oynaması gerektiği görüşüdür bu, seyirciyi duygulandırmak ancak bu yoldan gerçekleşir." (Anday 1990: 54).

Anday, 1994'te çıkan *Geleceği Yaşamak* adlı kitabında Diderot'nun bu görüşlerini yinelemiştir.[214] Aydınlanma Çağı'nın büyük düşünürü Denis Diderot'ya 1999'da çıkan *Geçmişin Geleceği* adlı kitabında da değinen Anday, onun eşi az bulunur bir sanat

---

[213] Denis Diderot, *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler*, (Çeviren: Sabri Esat Siyavuşgil), İstanbul: Sosyal Yayınları, 1984.

[214] bkz. Anday 1994b, 321.

kuramcısı olduğunu vurgular. Anday, Kaya Özsezgin'in *Paris Salon Sergileri*[215] adıyla Türkçe çevirdiği Diderot'nun yapıtından alıntılar yapar. Bu yapıtla Diderot'nun resimle ilgili görüşlerinin Türkçeye kazandırıldığını belirtir. Anday, romantizmin öncüsü olarak görülen Denis Diderot'nun, Baudelaire'i de etkilediğini vurgular:

> "Avrupa'da Romantizmin öncüsü olarak değerlendirilen Denis Diderot, klasik anlayışın yüceliğini hep desteklemiştir. Onun resim eleştirilerinde, 'duygu' ve 'ahlak' arayışı yanında, ele alınan nesnelerin amaca uygun düşecek bir bütünlük içinde bulunması koşuluna yönelik bir gerçekçilik göze çarpar. Bu yazıları ile ünlü filozof (ona 'Bay filozof' denirdi) Baudelaire'i etkilemiş ve kendine özgü bir eleştiri türünün babası sayılmıştır." (Anday 1999: 115)

Anday, Aydınlanma Çağının önemli isimlerinden olan Machiavelli'nin *Hükümdar* adlı yapıtı ile Descartes'in ünlü yapıtı *Metot Üzerine Konuşma*'ya da değinir. Bu yapıtların kendisini etkilediğini belirtir.[216] Melih Cevdet yukarıdaki düşünürler dışında Server Tanilli'nin yapıtlarından yola çıkarak *Voltaire* (1694-1778)'den de söz eder.[217]

Melih Cevdet eleştiri ve deneme yazılarında Fransız Devrimi'nden sonra ortaya çıkan yazın akımlarına da değinmiştir. Anday başta *Romantizm* ve *Simgecilik* olmak üzere *Dadaizm, Gerçeküstücülük* ve *Varoluşçuluk* gibi akımlara açıklamalar getirir. Bu akımların

---

[215] Denis Diderot, *Paris Salon Sergileri* (Çevirmen :Kaya Özsezgin) İstanbul :Yapı Kredi Yayınları,1996.

[216] "Machiavelli'nin *Hükümdar* (İl Principe) adlı yapıtı birçok kez dilimize çevrilmiştir. Epikurosçularm, "vur patlasın çal oynasın" biçiminde bir yaşam ahlâkını ortaya attıklarına ilişkin süregelen yanlış ve haksız kanıda olduğu gibi, Machiavelli'nin bu ünlü yapıtı hakkındaki yaygın yargıda da bir yanılma vardır. Bu yaygın yargıya göre, Machiavelli, yöneticilere en iyi yönetimin ancak ahlâksız olmakla başarılabileceğini öğütlüyormuş... Nerden çıkarıyorlar, bilemem. Machiavelli'nin yaptığı sadece şudur: Siyaset ile ahlâkı ayırmak, böylece bir ahlâk biliminin kurulmasına yol açmak. Şu ünlü örneği düşündürücüdür: bir gemi ile açık denizde yolculuktasınız; dümenciniz öldü, onun yerine gemideki yolculardan en ahlâklı olanını mı, yoksak dümen kullanmasını bilenini mi geçirirsiniz? Gelelim Descartes'in ünlü yapıtına. "Metot Üzerine Konuşma" ilk okuyuşumda çok şaşırtmıştı beni. O zaman Platon diyaloglarına da düşkündüm, aklı elimden geldiğince yüceltiyordum. Sonra akla karşı çıkışlarla da ilgilenmelerim oldu da ondan mı, yoksa Descartes'in matematikçiliğinin 'Cogito'dan daha önemli olduğunu öğrenmemden mi, Metot Üzerine Konuşma'yı, bildiğim kitaplardan sayarak bir yana koydum. Kimbilir kaç yıl geçmiştir... Bu kez onu yeniden okuyuşumda, diyebilirim ki, ondan ilk aldığım tadı duydum. Elbet bu kez çok başka çağrışımları da oldu Cogito'nun, sözgelişi Husserl'ci görüşle kimi karşılaştırmalar yapmak gibi. Metot Üzerine Konuşmaları okuyacak olan okura, Sayın Nermi Uygur'un "Başkasının Ben'i Sorunu" ve Sayın Önay Sözer'in "Edmund Husserl'in Fenomenoloji"si ve "Nesnelerin Varlığı" adlı kitaplarını salık vermek isterdim. Neden? Belki de "okuma"nm kitaptan kitaba, düşünceden düşünceye bir geçiş olduğuna inandığımdan." (Anday 1990: 55).

[217] bkz. Anday 2002a, 254.

özelliklerine ve temsilcilerine yer verir yazılarında. Anday'ın irdelediği yazın akımları tarihsel sıralamaları göz önüne alınarak açıklanmıştır.

Melih Cevdet yazın akımları içinde *Romatizm* üzerinde durur. Bu akımın ortaya çıkış koşullarını ve ona karşı gösterilen tepkileri yazılarında konu edinir. Romantik sözünün belli bir zamandaki belli bir olaya karşılık düştüğünü belirten Anday, romantizmin tanımının zorluğuna Maksim Gorki'den de alıntı yaparak dikka çeker:

> " (...) Bu bakımdan şu ya da bu tanımlamayla incelemeye girişmek yanıltıcı bir tutum olur. Nitekim Maksim Gorki, 'Edebiyatta başlıca iki akım vardır: romantizm, realizm,' dedikten sonra şunları ekliyor. 'Romantizmin türlü tanımlamaları vardır. Ama hiçbiri kesin değildir. (...)" (Anday 2008b: 93).

Anday, Romantizmin ortaya çıkışını Goethe üzerinden şu şekilde açıklar: "Goethe'ye uyarak tanımlayalım: Romantik sanat, istek ile istenç arasındaki çatışmadan doğar." (Anday 1994b: 139). Anday'ın sözünü ettiği Goethe Romantizm akımına olumsuz yaklaşır: "Goethe'ye göre, romantisizm çağın hastalığıdır. Romantik edebiyat, sübjektif ve patalojiktir; klasik edebiyat ise objektif ve sağlıklıdır." (Kantarcıoğlu 2009:131).

Ortaçağda sessizliğin bulunduğunu, doğanın kirletilmediğini belirten Anday, Romantiklerin ortaçağ düşkünlüğünün boşuna olmadığı vurgular. Suut Kemal Yetkin, romantiklerin ortaçağdan neleri yazın dünyazısına taşıdıklarını şu şekilde açıklar: "Ortaçağ; saz şairleri, âşıkane romansları, şövalyeleri, efsaneleri, yer altı zindanları, günahkâr papasları, eğlence âlemleri, mûcize sarayları ile birden romantik edebiyata doluverdi." (Yetkin 33-34).

Anday, 2001'de çıkan Çok Sesli Toplum adlı yapıtında "Romantik" sözcüğünü ilk kez kullanın J. J. Rousseau olduğunu açıklar: " J. J. Rousseau, Cenevre'den (oralı idi) Fransa'daki bir dostuna yazdığı bir mektupta, 'Burada romantik göller var' diyor. 'Romantik' sözcüğünün ilk kullanılışıdır bu, 'romantizm'in yolu açılmıştır artık." (Anday

2001: 265). Anday, J. J. Rousseau'nun romantik sözcüğünü ilk kullanan edebiyatçı olduğunu *Yeni Tanrılar* adlı kitabında da yinelemiştir.[218]

Melih Cevdet, 2008'de çıkan *Açık Pencere* adlı kitabında Sainte-Beuve'den alıntılar yaparak romantizme bağlı olan bir sanatçının özelliklerini şu şekilde açıklar: "Sainte-Beuve, 'Hamlet gibi özlemler içinde kıvranır; elinde olmayan şeyi, ta bulutların ötesinde bile arar; hayal kurar, hülyalar içinde yaşar. XIX. yüzyılda ortaçağın hayranıdır. XVIII. yüzyılda Rousseau ile beraber devrimcidir.' " (Anday 2008b: 93). Sevim Kantarcıoğlu da romantizmle birlikte ortaya çıkan sanatçının özelliklerine değinir. *Edebiyat Akımları Platon'dan Derrida'ya* adlı kitabında Kantarcıoğlu, Batı edebiyatlarında romantisizm, felsefede hümanizm, ekonomide liberalizm ve köktenci bireyciliktir, vurgusunu yaptıktan sonra romantik sanatçıların insanı tanrılaştırdıklarını belirtir:

> "XIX. yüzyılda romantik akımla insan, evrenin merkezi olmuş, Tanrı-merkezli evren fikri yıkılmış, insan ahlâkî değerlerin hem kaynağı, hem de ölçüsü olmuştur. XIX. yüzyıl romantisizmi, kültür ve medeniyette Hristiyanlık sentezini yetersiz bulup Neoplatonik felsefeyi kendisine mit olarak seçmiş mistik bir akımdır. Ancak romantikler, nihaî gerçeği öğrenmede sezgiyi seçmekle beraber, maddeyi ve insan hayatını inkâr etmemişlerdir. Klasik dinlerin cennet ve cehennem kavramlarını zaman ve mekâna taşıyan romantikler, mistik oldukları hâlde, edebiyatta insanı tanrılaştıran ilk dünyevî akımın öncüleri olmuşlardır." (Kantarcıoğlu 2009: 95)

Romantiklerin çağından, yurdundan hoşnut olmadıklarını belirten Anday, Romantizm akımının eleştirilmesinin nedenini "Gerçekte 'romantik'in yerilmesi, belli bir çağda, Avrupalı ulusların edebiyatlarında klasiğe karşı çıkan yeni akımların uyandırdığı sarsıntıdan, rahatsızlıktan ötürüydü." (Anday 2008b: 93) sözleriyle açıklar.

Melih Cevdet, 1974'te çıkan *Yeni Tanrılar* adlı kitabında yer alan "Doğa, Toplum İlişkisi" başlıklı yazısında romantiklerin yiten bir doğa peşinde koştuklarını Goethe, Schiller gibi edebiyatçılardan alıntılar yaparak açıklar. Anday'a göre, romantiklerin doğa algısı şu şekilde açıklanabilir:

---

[218] " 'Romantik' sözcüğünü ilk kullanan Rousseau'dur; İsviçre'den Fransa'ya, bir arkadaşına yolladığı bir mektupta, 'Burada romantik göller var...' gibisinden bir tümce kullanıyor. Gerçekten de, romantikler, kırlığa, bayırlara açılmakla, saflığını yitirmemiş, doğal insana duydukları özlemi belirtmek istiyorlardı." (Anday 1974: 204).

> "Goethe, Shakespeare üstüne olan bir yazısında, 'klasik' ile 'romantik' arasındaki ayrımları sıralarken, 'klasik'in 'naiv', 'romantik'in ise 'santimantal' olduğunu söyler. Buradaki 'santimantal' sözcüğü, 'yitik doğayı arayan' anlamınadır. Nitekim, Schiller de, doğa üstüne yazdığı bir yazıda, 'santimantal' sözcüğünü o anlamda kullanır; kırlarda, bahçelerde gezerken, göllere, derelere bakarken duyulan o hüzünle karışık mutluluğu, doğadan uzaklaşmış kişinin bir 'doğa özlemi' içinde bulunması olarak yorumlar; (...) " (Anday 1974: 203)

Anday'ın yukarıda doğaya açılan sanatçının hüzünle karışık mutluluğu olduğunu dile getirilmesine karşın Tahsin Yücel, sanatçıların doğaya açılmadan önceki durumlarına ve içinde yaşadıkları toplumla çelişkilerine dikkat çeker. *Türk Dili*'nin "Yazın Akımları Özel Sayısı"nda Romantizm akımını ele alan Tahsin Yücel, XIX. yüzyılda başta Stendhal, Nerval, Gautier gibi edebiyatçılar olmak üzere birçok sanatçının yaşamöyküsünde uzunlu, kısalı birtakım yolculukların yer aldığını belirtir. Yabancıllık öğesi hem yaşamsal, hem de sanatsal açıdan bir açılma, bir soluklanma etkeni, kişinin kendi ortamında bulamadığını başka ortamlarda bulma umududur, diyen Yücel, sanatçıların doğaya, dış dünyaya açılmalarını yaşadıkları topluma yabancılaşmalarıyla açıklar:

> "(...) Bunun için, Chateaubriand'ın Rene'si de, Sainte-Beuve'ün Amaury'si de, acılı yaşamlarının sonunda, Yeni Dünya'nın yolunu tutarlar. Bu açıdan bakılınca, ister uzak, ister yakın olsun, "doğa" da bir yabancıl uzam olarak tanımlanır; toplum içinde sıkılan, uygarlığın gittikçe daha yaşanmaz bir duruma getirdiği kentlerin gürültü ve kargaşasında bunalan, yalnız ve anlaşılmamış kişinin en yakın, en güvenilir sığınağıdır. Sanatçı, toplumla bağıntıları zayıfladığı oranda doğaya yaklaşır, insanlar arasında bir türlü bulamadığı yalnızlığı, rahatlığı ve dinlenişi doğada bulur, hatta toplumuyla kuramadığı iletişimi doğayla kurarak bu iletişimde toplumsal yalnızlığının acısını çıkarır. Chateaubriand'ın uzun uzun Amerika'nın girilmemiş ormanlarını, Fransa kırlarının güz görünümlerini betimlemesi, kişilerini bu görünümler içinde gezdirip durması, insan tini ile doğa arasında derin bağlar bulduğu içindir." (Yücel 1981: 63-64)

Melih Cevdet, Türk edebiyatındaki romantizm akımının varlığına da değinmiştir. Romantizmin eski ve yeni olmak üzere iki şeklinin olduğunu söyleyen Anday, "(...) bizim edebiyatımızın romantikliği üstüne verilen her iki yargıda da daha çok yerme niyeti bulunduğuna göre, demek onun hasta yanı üzerinde duruluyor." (Anday 2008b: 94) diyerek Türk edebiyatında romantizmin hangi yönüne ağırlık verildiğini açıklar. Melih Cevdet, "(…) bizim yazarlarımız, esinlerini (ilhamlarını) akılla yönetecekleri yerde, kendilerini esinlerinin yönetimine bırakıyorlar. Bu bakımdan bizim Divan şiirimiz hiç de romantik çıkmıyor." (Anday 2008b: 94) sözleriyle Divan edebiyatını romantik bulmadığını söyledikten sonra Tanzimat dönemine geçerek şunları belirtir: "Tanzimat'tan sonraki

edebiyatımıza gelince o süre içinde, gerek toplumumuzun durumu, gerek yabancı edebiyatların (önemle Fransız edebiyatının) etkisiyle romantiklik kendini göstermeye başlıyor." (Anday 2008b: 94). Görüldüğü gibi Anday, Tanzimat sonrasında romantizmin Türk edebiyatında yer aldığını kabul ederken daha sonraki dönemler için "Ama bizim çağımızda, tarihteki anlamıyla bir akım bir okul olarak romantizmi aramak pek doğru olmasa gerek. Gerçekte Avrupalıların büyük yazarlarını da kesin olarak romantiktir, değildir diye ayırmanın güçlüğünü söyleyenler var." (Anday 2008b: 94) dedikten sonra "Bizim yeni edebiyatımıza gelince, onu da toptan romantiktir, değildir diye damgalamak kolay olmasa gerek." (Anday 2008b: 94) söyleriyle günümüz edebiyatındaki bulanıklılığa dikkat çeker.

Melih Cevdet, yazın akımlarını ele alırken *Simgecilik* akımını da ele almıştır. Bu akımın sözcük anlamını açıklar. 2009'da çıkan *Akan Zaman Duran Zaman* adlı kitabında Anday, Sembolizmin Yunanca anlamının, "Bir araya toplamak, karşılaştırmak" olduğunu söyledikten sonra şöyle devam eder: "Bir imge, yeniden canlandırma yoluyla boyuna ortaya çıkarsa simge olur. Bizde sembol, çoğun, 'allegorie'yle, 'metaphore'la karıştırılmıştır." (Anday 2009b: 10). Warren ile Wellek de *Edebiyat Teorsi* adlı kitaplarında sembol kavramına Anday gibi yaklaşarak şu açıklamayı yaparlar:

> "Bize göre 'sembol'de herşeyden önce bir tekrarlanma ve sürekli olma özelliği vardır. Bir imaj ilk defasında bir istiare olarak uyanmış olabilir; ama hem bir canlandırma hem bir temsil olarak sürekli olarak oluşuyorsa bu bir sembol olur, hattâ sembolik (veya mitik) bir sistemin bir parçası bile olabilir." (Warren ile Wellek 2005:163)

Türk edebiyatında Sembolizm konusunda bir kafa karışıklığının olduğunu vurgulayan Anday, simgeciliği açıklarken Baudelaire'in "Balkon" şiirinden yola çıkar. Baudelaire'in "Balkon" şiirinde geçen "balkon" sözcüğünün bildiğimiz balkon olduğunu söyleyen Anday, simgecilikte kapalılık olmadığını vurguladıktan sonra bir Platonculuk olduğunu söyler: "Simgecilikte bir gizlilik vardır ama kapalılık yoktur. 'Gizlilik' dediğim de, görünen nesnelerin görünmeyen 'ıde'leri temsil ettiği biçiminde dile getirebileceğimiz bir Platonculuktur." (Anday 2009b: 28). Anday'ın simgecilikte kapalılığın olmadığını söylemesine karşın *Şiir Sanatı* adlı kitabında Erdoğan Alkan: "Sembolizm, öte yandan, kapalı, örtülü anlatıma doğru atılmış bir adımdır. Bu örtülü anlatım ezgilerle sunulur."

(Alkan 2005: 129) diyerek farklı bir görüş ortaya atar. Melih Cevet, simgeciliğin kurucusu olan Jean Moreas'ın 18.9.1885'te yayınladığı bildirgeden alıntılar da yapar.[219] Valery'nin, Ahmet Haşim'in, Yahya Kemal'in, Oktay Rıfat'ın amaçlarının sözcükleri gösterge yani nesne durumuna getirmek olduğunu belirten Anday, sembolizmle birlikte "saf şiir" anlayışının ortaya çıktığını belirtir: "Sembolizm denilen şiir akımından sonra ortaya çıkan, çağdaş şiiri bütünü ile etkisi altına alan 'saf şiir' anlayışı nesne-göstergelerin arkasına düşmüştür, anlamın değil." (Anday 1978: 28).

Kübizm de Anday denemelerinde önemli bir yer tutar. 1900'lerin başında alışılmışa başkaldırmanın, yaşamı yeniden kurma tutkusunun bütün sanatı ele geçirdiğini belirten Anday, Kübizm akımının ortaya çıkışını irdeler. 1906 yılında ortaya çıkan Kübizm (cube'den) sözünün Paul Cezanne'dan ve Henry Matisse'den kaynaklandığını söyleyen Anday, Matisse'nin, Georges Braque'ın bir sergisi için kullanmıştı bu sözcüğü dedikten sonra sözlerine şöyle devam eder:

> "Cezanne ise, doğadaki her şeyin, resimde küre, küb, konu silindir gibi geometrik biçimlerle anlatabileceğini söylüyordu. Çünkü geri kalanı kayıp giden, çözülüp dağılan şeylerdi. Sorun, doğayı sağlam temellere oturtmak sorunu idi. Gördüklerimizi bu geometrik biçimlere ayırmak (analitik kübizm) ve ayırdıklarımızı başka başka bütünler içinde yeniden bir araya getirmek (sentetik kübizm), doğaya bakışımızı değiştiren yöntemler olarak ortaya çıkıyordu." (Anday 1992a: 461)

Kübist sanatçının nesneyi parçaladığını, sonra da o parçaları yeni bir düzende bir araya getirdiğini söyleyen Anday, İsmail Tunalı'dan da yararlanarak kübizmin iki ayaktan oluştuğunu vurgular: "Sanat felsefecimiz Sayın İsmail Tunalı, bunlardan ilkini, doğa biçimlerinin analizine dayandığı için analitik kübizm diye adlandırır; öbürü ise salt düşünsel elemanların sentezine dayandığı için sentetik kübizm'dir." (Anday 1994b: 366-367). Tunalı'nın analitik kübizmin çıkış noktasının doğa olduğunu söylediğini belirten Anday, sentetik kübizm üzerinde durarak şu açıklamayı yapar:

---

[219] "Charles Baudelaire yeni hareketin gerçek müjdecisi sayılmalıdır. Mallarme ona gizemli, tanımlanamaz bir anlam kazandırıyor,bağlı olduğu sert kurallar, Paul Verlaine ortadan kaldırdı... Öğretici kuramların, belagatın, sahte duyarlım nes nel tasvirin düşmanı olan sembolik şiir, düşünceyi duyulara ses laıaı bir biçim içinde anlatmaya çalışır... Bu sanatta doğa görü mimleri, insan hareketleri, bütün somut olaylar kendi kendileri ne var olamazlar, bunlar duyularımızla kavradığımız birtakım görünüşlerdir ki, görevleri temel düşüncelerle olan gizli ilişkileri göstermektir. Böyle bir estetiğe birtakım yüzeysel görüşlü okur-larca yüklenen kapalılık düşüncesine hiç şaşılmaz." (Anday 2009b: 28-29).

> "Şimdi de sentetik kübizm konusuna bir göz atalım: 'Sentetik kübizm, konstruktiv elemanların birleştirilmesinden oluşur ve hareket olarak da 1911-14 yıllarını kapsar. Bu konstruktiv elemanlar artık, doğa elemanları değildir, tersine düşünsel-soyut elemanlar. geometrik elemanlardır.' Bu da öyle, bu da bir rüya tanımı."(Anday 1994b: 367).

Platon'un çağımızda yaşasaydı sanatı suçlayamayacağını belirten Anday, kübistlerden önce İzlenimcilerin doğayı bozduğunu vurgular: "Yalnız kübistleri örnek getirmekle yetinmeyeceğim; onlardan önce İzlenimciler doğayı allak bullak ettiler çünkü." (Anday 2001: 35). Oscar Wilde'ın, "Doğa, sanatı taklit ediyor" sözüne göndermede bulunan Anday, sanatı, insanların doğaya eklediği bir şey olarak görür ve kübizmi şu şekilde özetler: "Kübizm, doğayı dayanıklı, değişmez biçimlere (küb, koni, silindir... gibi) indirmekle onu daha doğru betimleyebileceğimiz inancına dayanır, işte." (Anday 1992a: 470).

1916-1917'lerde Zürich'te ortaya çıkan *Dadaizm*in[220], başkaldırıyı dünyanın anlamsızlığına dek vardıran bir protesto akımı olduğunu belirten Anday, denemelerinde "Dada" sözcüğünün niçin seçildiğini şu şekilde açıklar: "Dadacılığın ilk yaratıcıları 'Dada' sözcüğünü salt anlamsız olduğu için seçmişlerdi. Çünkü onlar akıldışını, rastlantıyı, sezgiyi ve alaycılığı öne çıkararak alışılagelen düzeni ve kültürü yıkmak istiyorlardı." (Anday 1999: 34). Yvonne Duplessis Dadaizmin hangi koşullar altında ortaya çıktığını şu şekilde açıklar: "(…) kişinin yıkılışıyla umudunu yitirmiş, durağan ve sürekli hiçbir şeye artık

---

[220] Dada akımının öncüsü olan Tristan Tzara 1950'da yaptığı bir radyo kunuşmasında bu Dadaizmin ortaya çıkış koşullarını ve temel özelliklerini şu şekilde açıklar: "Dada'nın nasıl doğduğunu anlatmak için, bir yandan, Birinci Dünya Savaşı sırasında, bir çeşit hapishane olan İsviçre'de yaşayan bir genç topluluğunun ruh hâlini; öte yandan da, o çağın sanat ve edebiyatın düşünce düzeyini göz önüne getirmek gerekir. Hiç kuşkusuz savaş bitecekti, zaten daha başkalarını da gördük daha sonra. .. Ama 1916-1917yıllarında savaş sanki demir atmış, hiç bitmeyecek gibi geliyordu ve gittikçe tutarsız ve gerçekdışı bir boyut kazanıyordu. İğrenme ve isyanımızın kaynağı bu oldu. Savaşa kesinlikle karşıydık ama ütopik barışçılığın tuzaklarına da düşmemiştik. Köklerini sökmedikçe, sebeplerini ortadan kaldırmadıkça, savaşın ortadan kaldırılamayacağını da biliyorduk. Alabildiğine büyüktü yaşama sabırsızlığımız, o oranda da çağdaş denen uygarlığın bütün görünüşlerinden nefret ediyorduk: bütün dayanaklarından, mantığından, dilinden. Başkaldırımız, gülünç ve saçmanın bütün estetik değerleri alt üst ettiği biçimler kazanıyordu... (...) Dada, bir ahlâkî zorunluluk, ahlâkî bir kusursuzluğa erişmenin dizgin tanımaz ira¬desi ve insan varlığının her şeyden üstünlüğü ilkesinden doğdu. Dada, bütün gençliğin ortak isyanından, tarihe, mantığa ya da ahlâka, onur, vatan, ahlâk, aile, sanat, din, özgürlük, kardeşlik gibi şeylere, daha ne bileyim, bütün insanî değerlere cevap veren bütün kavramlara boş verip, doğanın köklü gereklerine bağlanan gençlerin başkaldırısından doğdu. 'Benden önce insanların var olduklarını bilmek bile istemem.' Descartes'ın bu cümlesini yayınlarımızdan birinin alt başlığı yapmıştık. Bununla, dünyaya yeni bir gözle baktığımız, bize büyüklerimiz tarafından zorla kabul ettirilen değerleri, doğruluk kavramını yargılamak istediğimizi belirmek istiyorduk." (Tzara, 1981, s.257-258).

inanmayan kişinin, içinde bulunduğu ruh halinin sonucu olarak ortaya çıkmış bir akımdır." (Duplessis 1975: 13). Anday, Dadacılık resmen kurulmadan önce Guillaume Apollinaire'in, Alfred Jarry'nin, Arthur Cravan'ın birer Dadacı olduklarını vurguladıktan sonra; "Bunlar Cabaret Voltaire'de toplanıyorlar, maskeler takarak şiir okuyor, dans ediyor, sonra resimler sergiliyorlardı." (Anday 1999: 33) diyerek ilk Dadacıların neler yaptıklarını da açıklığa kavuşturur. Melih Cevdet, Dadaizmin sanatın da ötesinde bilimlere kadar uzanan devrimci bir eylem olduğunu vurgular:

> "Bu akım, bütün sanat dallarını değil yalnızca, bütün töreleri de yeni baştan ele alıp eleştirmeyi amaçlıyordu. Burada ilginç olan, artık 'bilgi'lerin de tartışma konusu edilmesidir. Çünkü çağ, bilimlerin de sarsıntılara uğradığı bir çağdı. Zaman, durmuş oturmuş olmaktan çıkmıştı." (Anday 1992a 461-462)

Dadacılık, Birinci Dünya Savaşı yıllarında Avrupa ve Amerika'da çok etkili olur. Bu konuya dikkat çeken Anday, Dadaizm akımında isim yapan sanatçılara değinerek şu isimleri anar: "Arp, Tzara, Max Ernst, Breton, Man Ray, Picabia, Marcel Duchamp gibi." (Anday 1999: 33).

Anday'ın üzerinde durduğu akımların başında gelen *Gerçeküstücülük* 1920'lerin başında Fransa'da ortaya çıkmıştır. Kökenleri en iyi sistem sistemsizliktir diyen Dadaizme dayanır. Birinci Dünya Savaşı insanlığı derinden etkilemiştir. Herkesin savaşın bittiğini düşündüğü 1920'lerde hem faşizm ortaya çıkar hem de baskılar artar. Avrupa'da yaşayan aydınlar bu gelişmeler üzerine umutsuzluğa kapılırlar. Böyle bir durum sonucunda kimi bilim adamları ve filozofların da düşüncelerinin sonucu olarak Gerçeküstücülük kendini gösterir:

> "Düşünsel temelleri ve sanat anlayışı açısından Freud, Bergson, Husserl gibi düşünürlerle Rimbaud, Lautreamont gibi şairlere ve Dadacılara bağlanabilecek gerçeküstücülük özellikle şiir ve resim alanlarında günümüzde de etkinliğini sürdüren bir akımdır.'' (Özkırımlı 1984: 536)

Gerçeküstücülüğün yayılmasında Bergson'un sezgi ve içgüdüyü savunan felsefesiyle birlikte Freud'un[221] bilinçaltını gün ışığına çıkaran çalışmalarının etkisi olmuştur. Breton ve

---

[221] Gerçeküstücüleri derinden etkileyen Freud'un ortaya attığı "İd", "Ego" ve "Süperego" gibi kavramların açıklaması şöyledir: "Ego ve Süperego ruhun yarı bilinçli bölümleri olup kökleri bilinçaltında bulunmaktadır. İd, ruhumuzun bilinçaltı bölümüne verilen addır ve özünde ilkel içgüdülerimiz ve özellikle Libido veya cinsî enerji vardır. İnsan ihtiras ve içgüdülerinden oluşan Id'de hâkim olan şey, zevk ilkesidir. İnsan, bu ilkel içgüdü, ahlâkla ve akılla hiçbir ilişkisi olmayan

Aragon'un akıl hastalıklarında uzman, iki olduklarını unutmayalım diyen Suut Kemal Yetkin, *Edebiyatta Akımlar* adlı çalışmasında Freud ile Sürrealistler arasındaki ilişkiyi açıklarken çocukluğa dönüş ile rüya üzerinde durur:

> "Sürrealizm etiketi altında toplanan topluluk özellikle Viyanalı profesör Sigmund Freud'un eserinden esinlenmiştir. Freud, çocukluğundan itibaren günlük arzularını karanlık iç dünyasına tepen insanın bu esrarını, ancak rüyada çözülen bu itilme (refoulement), olayını ifşa etmek suretiyle sürrealistlere yeni bir imkânın kapılarını açmış oldu. Sürrealistler fröydizm'in derin ve çekici yönünü edebiyata uygulamaktan çekinmediler. İnsanın özü rüya da kendisini bütün çıplaklığiyle göstermiyor mu? O âlemde artık bizi gözetliyen sosyal bekçi yoktur, arzularımız kendilerini olduğu gibi maskesiz göstermektedir. Sürrealistler bu düşüncenin öz san'at alanında, varlığımızın nüfuz edilmez, esrarlı tarafını meydana çıkarabileceklerini görmekte gecikmediler. Hiçbir baskı altında kalmadan, hissolunan «ruh halleri» ni olduğu gibi yakalayarak, realiteye biraz daha yaklaşmaya, ruh hallerini bozulmamış olarak, saflıkları içinde kavramaya çalıştılar. Bilinçaltında olup bitenleri saflıkları içinde kavramak maksadıyla bir ipnotizma devresi başladı. İpnotizma, sürrealizmin harikalar âlemine atılması için bir yaydı." (Yetkin 1967 :88)

İlk örneklerini 1924'ten önce veren Gerçeküstücülük, bir doktor olan Andre Breton'un çabalarıyla sanat akımına dönüşür. Gerçeküstücülük Bildirgesini hazırlayan Andre Breton'a göre gerçeküstücülüğün temel özellikleri şunlardır:

> "Sürrealizm (gerçeküstücülük) sözle, yazıyla ya da başka bir biçimle düşüncenin gerçek işleyişini ortaya koymak için yararlanılan katıksız bir otomatizm. Aklın ve her türlü ahlaksal ve estetik kaygının denetimi dışında düşüncenin belirlenmesi. Sürrealizm, düşüncenin çıkar gözetmez oyununa, rüyanın sınırsız gücüne ve bugüne değin önemsenmemiş bulunan belli çağrışım biçimlerinin üstün bir gerçekliği olduğuna inanır.'' (Özdemir 1990: 128)

Gerçeküstücülükte önemli olan insanların, bilinçaltlarını herhangi bir engele takılmadan anlatmasıdır. Akım kendini en çok resimde ve şiirde göstermesine karşın roman ve tiyatroda da yapıtlar görülmüştür. Gerçeküstücülüğün dikkat çeken ozan, yazar ve ressamları arasında Andre Breton, Louis Aragon, Benjamin Peret, Antonin Artaud, Philippe Soupault, Robert Desnos, Rene Crevel, Michael Leiris, Jacques Prevert, Paul Eluard

---

ihtiraslarını tatmin etmek ister, fakat toplumsal değerlerin izin vermediği durumlarda, onları bastırmak ve bilinçaltında hapsetmek mecburiyetindedir. (...) Ego, Süperego dediğimiz sosyal değerlerle İd arasında denge kurmakla ve gerektiği zaman, topluma ve ferde zararsız olduğu hâllerde de içgüdülerin ve ihtirasların tatminine izin vermekle görevlidir. Ego'nun bir görevi de, tatminine imkân olmayan bilinçaltı arzu ve ihtirasların işlenerek toplumca benimsenebilecek eylemlere veya değerlere dönüştürülmesidir." (Kantarcıoğlu, 1993: 224).

Raymond Queneau, Rene Char, Georges Limbour, Pierre Naville yer alırken ressamlar arasında ise Max Ernst, Pablo Picasso, Salvador Dali, Victor Brauner, Andre Masson, Yves Tanguy, Hans Arp, Joan Miro, Alberto Giacometti, Rene Margritte bulunmaktadır.

Gerçeküstücüler, sanatın akıl ve mantıkla yönlendirilmesine karşı çıkarlar. Onlara göre, akıl ve mantığın insanı ve sanatı belirlemesi insanlığı gerçeklerden uzaklaştırıp yapaylığa götürmüştür. Bu durumlara düşmemek için de bilinçaltının, hayal gücünün kullanılması gerekir. Gerçeküstücüler yalnızca akla ve mantığa değil, aynı zamanda geleneklere, alışkanlıklara, törelere de karşıdırlar. Bu konuda kendilerinden önce ortaya çıkan Dadacılar ilk başkaldırıyı yapmışlardır:

> "Yazın dünyası ve tarihin gösterdiği gibi insanı ve tarihi ileriye götürenler başkaldırmayı bilenlerdir. Savaş sırasında ve sonrasında mutsuzluğun doruğuna ulaştığı dönemde ortaya çıkan dadacıların eylemi, yazınsal başkaldırmanın ilk ve hiçlikçi bölümüdür. Bu ilk bölüm, her başlangıç gibi hızla aşılmış, ikinci bölüm, yani gerçeküstücü dönem ortaya çıkmıştır." (İnal 1981: 276).

Melih Cevdet de Gerçeküstücülüğün temelinde Dadaizmin bulunduğunu söyler: "Bütün Dadacılar, 1924 yılında, Andre Breton'un başkanlığında ve yeni kişilerin de katılması ile, bu kez Gerçeküstücülük'ü kurdular." (Anday 1992a 462). Melih Cevdet bu görüşlerini 1999'da çıkan *Geçmişin Geleceği* adlı kitabında da belirtir.[222]

Sanatta yarar olamayacağını savunan Gerçeküstücülere göre, sanatın kaynakları düşte, bilinçaltında ve çocukluk yıllarındadır. Bilinçaltını anlatabilmek için hipnotizma, imaj, otomatik yazı, frotaj, fümaj, histeri gibi çeşitli yöntemlere başvururlar.

Gerçeküstücülüğün yalnızca sanatların değil, bilimin ve felsefenin de yenilenmesini savunduğunu vurgulayan Anday, Gerçeküstücülerin Freud, Hegel ve Marx'a nasıl yöneldiklerini "Freud, Hegel öne çıkarıldı; Rimbaud'ya, Baudelaire'e, Lautreamont'a sahip

---

[222] "Daha Dadacılık resmen 1919'da Zürich'te kurulmadan önce Guillaume Apollinaire, Alfred Jarry, Arthur Cravan da tam birer Dadacı idiler. Bunlar Cabaret Voltaire'de toplanıyorlar, maskeler takarak şiir okuyor, dans ediyor, sonra resimler sergiliyorlardı. Gösterilerinin beğenilmediği bir gece halktan dayak yemişlerdi, ama karşıdaki kahvede Tzara, kazandıkları paraları sayıyordu. Bu akım, daha sonra Paris'e gelip yerleşmiştir ve Gerçeküstücülüğü, bu yüzden, Dada'nın sürgünü sayanlar olmuştur." (Anday 1999: 33).

çıkıldı, aklın denetimine karşı gelindi. Akım, giderek Marx'a yaklaştı. Gerçeküstücülerin bir bölümü komünist oldu.” (Anday 1992a 462) sözleriyle açıklar.

Dadaizmin süreği olarak gördüğü *Gerçeküstücülük'*ü, daha çok *otomatizm* yönüyle irdeleyen Anday, otomatik yazı anlayışına da farklı yazılarında farklı bakış açılarıyla yaklaşmasına karşın, bunu kabul eder. Anday gerçeküstücülüğü açıklarken esinlenen ozanın çok ağır bir sözcük saldırısı altında kaldığını söyler. Bu baskıdan kurtulmanın da gerçeküstücülüğü doğurduğunu söyler: “İşte bu durum da otomatizmi yani, gerçeküstücülüğü yaratmıştır.” (Anday 1994a: 269).

Anday'ın birçok yazısında üzerinde durduğu otomatizm kavramına yakından değinmekte yarar vardır. Gerçeküstücülük akımının en önemli özelliklerinden biri otomatik yazı tekniğidir. Otomatizm bilinçaltının akıl kontrolünde olmaksızın anlatılmasını sağlar. Otomatizmi ilk uygulayan Andre Breton'dur.[223] Bilinçaltının doğrudan yansıtılması üzerinde en çok duran Andre Breton'dur. Breton, Freud'dan ve ruh hastalarından etkilenerek metinler vücuda getirmiştir. Gerçeküstücülerdeki otomatik yazının amacı, bilinçaltını olduğu gibi vermektir. Duplessis, Andre Breton'un bu konuda oynadığı role dikkat çeker:

> “Bilinçaltı, düş yada çılgınlık anlarında her türlü denetimin bırakılmasıyla ortaya çıkar ve otomatik yazı, onun bildirisini kaleme dökmeyi sağlar. Andre Breton bunu, uyanıklık ile düş arası bir durumdayken keşfetmişti. Düşüncesinde bazı cümlecikler biçimlenmiş ve bunlar ona, ‘birinci sınıf şiir öğeleri gibi’ görünmüşlerdi. Bu cümlecikler zekâya olağanüstü bir kesinlik kazandırır ve sözcükleri ‘kulağa fısıldanır gibiydi’. Breton, *Gerçeküstücülüğün Birinci Bildirisi'nde* bir gece uyumadan önce, garip bir cümlenin telaffuz edildiğini kesinlikle duyduğunu (‘bana diretici, nerdeyse *camı durmadan tıkırdatır* gibi gelen cümle’) ve bu cümlenin uyanıkken yaptığı işle ilgisi bulunmadığını söyler. Bir gece de, uyandığında o güne kadar gördüklerine hiç benzemiyormuş gibi gelen bir görüntü görmüş. Bu çeşitli kişisel deneyimler ona, bu

---

[223] Alkan bu konuda şu açıklamayı yapar: “(...) Breton dilinin ucuna gelenleri hiçbir düzeltme yapmaksızın başladı kağıtlara yazmaya. Kağıtlar ve kağıtlar doldurdu. Sonra fikrini arkadaşı Philippe Soupault'ya açtı. Her ikisi, ayrı ayrı, anında kalemlerine gelen düşünceleri kağıtlara dökmeye başladılar, sonra doldurdukları kağıtları karşılaştırdılar. İmgelerde, anlatımda büyük benzerlikler, ortak noktalar buldular ve düşüncenin gerçek ürünün, bilinçaltı ürünün ancak böyle üretilebilceği kanısına vardılar. Bir tıp öğrencisi olan Louis Aragon da aralarına katıldı. Ruhsal otomatizmin ürünü olan *Manyetik alanlar* adını verdikleri otomatik yazılar böyle ortaya çıktı.” (Alkan 2005: 312).

> alıcı hale isteyerek girmeyi ve izlenimlerinin kendiliğinden akışını hemen not etmeyi düşündürür." (Duplessis 1975: 47).

Anday, "esinlenmiş olan ozanın çalışması, kimi beklenmedik sözcüklerin saldırısına uğrar." (Anday 1994a: 269) dedikten sonra şöyle devam eder: "Bu 'saldırı' öylesine şiddetli olabilir ki, ozan bunları sırası ile yakalamakta büyük bir güçlüğe uğrar ve umarsızlık içinde, bir 'kayıtçı' durumuna bile düşebilir." (Anday 1994a: 269). Bu duruma "Gerçeküstücüler (Breton, buna 'otomatik yazı' adını takmışlardı." (Anday 1994a: 269) diyen Anday, ozanın kimi zaman bir otomatizme girdiğini söyleyebilceğini vurguladıktan sonra "En şaşırtıcı imgeler böyle anlarda gerçekleşir. Ya da bütün imgeler için ozanın usla savaşması gerekecektir. Çünkü us, alışılmamışa hep karşı çıkar. Öyle ki, çalışma süreci içinde ozana başka bir us gerekir. (Anday 1994a: 269-270) vurgusunu yapar. Melih Cevdet, otomatizme duyulan gereksinimi açıklarken ilk önce Freud'un "Burada, uyanıklık durumundaki anlatım araçlarının, rüyanın anlatım araçlarına oranla ne kadar kısıtlı olduğuna dikkat edelim." sözlerine değinir. Anday bu sözden şu çıkarıma ulaşır: "Demek bilinçaltımızın anlatım dili, uyanık iken kullandığımız dilden çok daha zengindir. Biz o dile rüyalarımızda kavuşuyor, fakat uyanınca onu aklımızla saçma buluyoruz. Böyle bir akla başkaldırmak gerekmez mi?" (Anday 1994b: 366). Anday "İşte modern sanatları anlamanın anahtarını bulduk sanıyorum. Bunlar akla başkaldırmalar ve rüyalara sığınmışlardır." (Anday 1994b: 366) dedikten sonra Gerçeküstücülerin ne yaptıklarını açıklar:

> "1924 yılında Andre Breton tarafından tanımlanan şiir, edebiyat ve sanat akımı gerçeküstücülük, bilinçdışının boşalması tekniğini bir yöntem olarak kullandı. Gerçeküstücülük rüyanın, iç güdünün, başkaldırmanın üstün bir güç olduğunu ileri sürdü." (Anday 1994b: 366)

Gerçeküstücülerde önemli yer tutan otomatik yazı kavramı üzerinde duran Anday, bu tekniğin bir sıralamayı izlediğini ve eklene eklene geliştiğini belirtir: "Sürrealistlerin, 'otomatik yazı' dedikleri, boşalma, sel gibi akma, mantığı karıştırmadan çağırışımların ardına düşüp gitme işe ile karıştırmamak gerekir bunu; öylesine doğal bir zincirleme ile değil eklene eklene büyüyen, uzayıp giden şiirler bunlar." (Anday 1961: 92). 1994'te çıkan *Geleceği Yaşamak* adlı kitabında bu konuya yine dönen Anday: "doğrusunu isterseniz, ecriture automatique bana da hiçbir zaman inandırıcı gelmemiştir." (Anday 1994b: 238) dedikten sonra şiir yazarken, kimi zaman imge akımının seline kapıldığını fakat aklın

yönetiminin tümden yok edilebileceğini kabul etmediğini söyler. Fakat, Anday sözlerinin devamında otomatizmi kabul eder. Akımın öncüleri olan Breton, Eluard, Aragon ve Soupault'nun hipnozlu uykuda konuşup yazdıklarının bildiğini söyledikten sonra şöyle devam eder:

> "Ne olursa olsun, Gerçeküstücülük akla başkaldırmıştır. Otomatizm, bilinçdışının boşalması yöntemi bunun kanıtıdır. Fakat Gerçeküstücüler, bu yoldan giderek bütün değerlerin kökünden değiştirilmesi gereğine inandılar, böylece de devrimci olup çıktılar. Hareketin mantık dışı imgelerle başlaması şaşırtıcı idi ama savaşımın bunca genişleyip yıkıcı bir kimliğe bürüneceği başlangıçta kestirilememişti." (Anday 1994b: 238)

Aragon ve Eluard başka yollara yöneldikleri için Breton'u darılttıklarını söyleyen Anday, Gerçeküstücülük akımında birleşen sanatçıların biraradalıklarının çok kısa sürdüğünü vurguladıktan sonra sanatçıların birbirleriyle tartışmalarına ve akıma bağlı kalan sanatçıya değinir: "Breton'un Aragon için, 'Aragon, akrobatları ve cambazları her zaman sevmiştir.' Bu akımın en bağlı temsilcisi Dali olmuştur." (Anday 1999: 34).

Melih Cevdet yazılarında Gerçeküstücülüğün Türk edebiyatında olup olmadığını da iredelemiştir. Gerçeküstücülük akımına tümüyle bağlanabilecek ozanın ya da yazarın olmadığı Türk edebiyatında Gerçeküstücülükle ilgili yazılar, II. Dünya Savaşı yıllarında, bilinçaltı akımı, anlatım tekniği ve Marksist ideolojiyle birlikte görülür.

Başını İlhan Berk, Turgut Uyar, Cemal Süreya, Edip Cansever, Ece Ayhan gibi ozanların çektiği İkinci Yeni şiiri, Türk edebiyatına soyut, toplumdan ve toplumsal temalardan uzak bir şiir anlayışını getirir. Avrupa'da ortaya çıkan yazınsal akımları çok yakından izleyen İkinci Yeni'de Dadaizm ve Letrizm gibi akımların yanında Sürrealizm de görülür: "I. Dünya Savaşının doğurduğu bunalım üzerinde şekillenen dadaizm ve sürrealizm akımları İkinci Yeni'ye de kaynaklık etmiştir. " (Korkmaz 2005: 269). Denilebilir ki, Gerçeküstücülerden yararlanan İkinci Yeni'yle birlikte Türk edebiyatında yeni bir şiir anlayışı doğar:

> "İkinci Yeni, modern dünya şiirinin, özellikle Gerçeküstücülerin etkisiyle, verili gerçeğin dışında, akıl dışı, bilinç dışı; ancak sezgiyle kavranabilecek bir gerçeklik anlayışının da farkına varır. İşte bu farkına varışla beraber, Türk şiirindeki egemen çizgiden ayrılır. Aradığı yeni bir gerçek ve tabii ki yeni bir şiirdir.'' (Karaca 2005: 15).

İkinci Yeni edebiyatında Cemal Süreya ve İlhan Berk'te Gerçeküstücülük etkileri fazlasıyla görülmektedir. İlhan Berk, Gerçeküstücülük Antolojisi[224] adıyla bir de kitap yayınlamıştır. Şiirin dışında düzyazı alanında da kimi yazarlarda Gerçeküstücülük akımından etkiler görülmektedir. Bunların başında Sait Faik Abasıyanık'ın *Alemdağ'da Var Bir Yılan* adlı yapıtıyla Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* adlı kitabı düşle harikulade özellikleri taşıması nedeniyle Gerçeküstücülük akımının özelliklerini barındırır.

Bu tezin Türk Yazını bölümünde de açıklandığı gibi Anday, Garipçiler olarak kendilerinin Gerçeküstücü oldukları yönündeki iddiaları reddeder. Garip şiirinin Gerçeküstücü olmadığını vurgulayan Melih Cevdet, eleştiri ve denemelerinde Türk edebiyatında Gerçeküstücülük akımının kimi sanatçılarımızı etkilediğini kabul etmekle birlikte "(...) ama o sanatın dayandığı düşün akımlarından haberimiz olmadı. Felsefe, bilim konusunu bir an için bir yana bıraksak da, bizde sanatlar alanında bile bir tutarlılıktan söz edilemez kolay kolay." (Anday 1978: 53) diyerek Gerçeküstücülüğün bizde tam olarak yaşanmadığını vurgular.

Bir felsefî akım olarak temeli XIX. yüzyılda atılan *Varoluşçuluk(Egzistansiyalizm)*, 1930'larda egemen duruma gelir. XX. yüzyılda bireyselleşmenin artması ve yabancılaşmayla birlikte insan kendini var edebilmenin derdine düşmüştür. İşte böyle bir durumda Varoluşçuluk hem felsefede hem de yazında kendini gösterir. 2002'de çıkan *Paris Yazıları* adlı kitabında varoluşçuluk felsefesinin Sartre'dan çok önce başladığını söyleyen Melih Cevdet, antik Yunan'a kadar giderek şu açıklamayı yapar:

> "(...) Bu düşünce akımının geçmişi, Sokrates'e değin uzatılmaktadır. Augustinus ile Pascal da varoluşçu diye anılıyorlar. Görüngübilim öncüleri (Husserl, Scheler) varoluşçulukla bir çizgide sayılmaktadır. Varoluşçular, "Tanrı olmasaydı her şey

---

[224] İlhan Berk, *Gerçeküstücülük*, İstanbul: Varlık Yayınları, 2005.

> mübah olurdu" diyen Dostoyevski'yi de içlerine almak eğilimindedirler." (Anday 2002b: 137)

Varoluşçuluk akımının ortaya çıkmasıyla ilgili olarak farklı görüşler söz konusudur. Birçok araştırmacıya göre de, Varoluşçuluk, Sokrates'a kadar uzanmaktadır: "Varoluşçuluğun kurucusu durumundaki Sören Kierkegaard, bu noktada büyük ölçüde Sokrates'e dayanır ve onun *"kendini bil"* ilkesinden hareket eder." (Çetişli 2006:145). Varoluşçuluğun tanımlanması da nasıl ortaya çıktığı konusunda olduğu gibi belirsizdir. Neredeyse her filozofun/edebiyatçının kendine göre bir tanımı bulunur. Verilen tanımların birbirleriyle çelişmesi de ayrıca dikkat çeken bir noktadır:

> "Varoluşçuluk nedir?
> Şimdiye değin çeşitli karşılıklar verilmiş bir sorudur bu. Sözgelişi Weil'e göre varoluşçuluk bir bunalım, Mounier'ye göre umutsuzluk, Hamelin'e göre bunaltı, Banfi'ye göre kötümserlik, Wahl'a göre başkaldırış, Marcel'e göre özgürlük, Lukacs'a göre idealizm (düşüncülük), Benda'ya göre usdışıcılık (irrationalisme), Foulquie'ye göre saçmalık felsefesidir.''(Bezirci 1980:7)

Bu tanım farklılığına karşın Varoluşçuların ortak noktaları da söz konusudur. Bütün varoluşçu yazarlar, insanın özgürlüğünden ve öneminden söz ederler. Bunlar arasında yaşanan düzene bir başkaldırı, kişioğlunun özgürlüğü öne çıkar. Kısacası Varoluşçuluk: "(...) bütünüyle doğal süreçlerin düzenli işleyişinin eseri gibi gören dünya görüşlerine ve eylem tutumlarına karşı bir baş kaldırmadır." (Durant 1973:411). Varoluşçu filozofların çoğu Danimarkalı düşünür Sören Kierkegaard'ın etkisi altında kalmışlardır: "Aralarından bazıları, roman ve oyunlara baş vurdukları gibi, daha günlük akla dayanan yöntemler de kullanmışlardır. Varoluşçu yazarların çoğu Danimarkalı düşünür Soeren Kierke-gaard'ın (1813-1855) etkisi altında kalmışlardır." (Durant 1973:411).

İnsanın özünü kendisinin yarattığı konusunda birleşen Varoluşçular kendi içlerinde ikiye ayrılmaktadır: Gabriel Marcel, Sören Kierkegaard, Gabriel Marcel, Kari Jaspers, Kari Barth, Unamuno dine bağlıyken Nietzsche, Jean Paul Sartre, Albert Camus, Martin Heidegger, Simon de Beauvoir, George Bataille gibi Varoluşçular dine karşıdırlar. Tanrıya inanmayan Varoluşçulardan biri olan Friedrich Nietzsche Tanrı'nın öldüğünü söyler:

> "Bu söz Nietzsche'nin varoluş felsefesini de özetler. İnsanlık serüveni boyunca tanrılar insana itaat etmesini ve mutsuz olmasını hükmetmiştir. Ona göre Tanrı 'ilk ve son

> Hristiyanı' çarmıhta öldürecek kadar acımasızdır. İnsanın kendini yaratabilmesi için önce Tanrının buyurganlığından ve onu edilgen kılan bütün dinsel kurallardan kurtulması gerekir. Nietzsche'ye göre varolmanın amacı üstinsana (Ubermensch) ulaşmaktır ve ancak Tanrı düşüncesi öldüğünde 'üstinsan'a ulaşılabilir.” (Çetişli 2011: 184)

Sanayileşmenin ve teknolojinin getirmiş olduğu yalnızlaşmayla birlikte insanlar kendi geleceklerini kendileri belirlemeye başlarlar. Hayata atılan birey birçok sorunla karşılaşır. Bu problemlere boğun eğmeyip kendini gerçekleştirmesi gerekir. Bu ve benzeri reel yaşamın getirdiği çıkmazlar, sıkıntılar ve bunalımlar yeni felsefi akımların ve görüşlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. İşte Varoluşçuluk da böyle bir durumun sonucudur. Sartre’ın insan kendini gerçekleştirebilmeli sözü Varoluşçulukta önemli hareket noktalarından biridir. İnsan kendi özünü kendisi oluşturur. Yazgısını belirleyen insan birçok sıkıntıyla karşılaşacak, acı çekecektir; ama asla teslim olmayacaktır: “ (…) insan önce vardır; sonra şöyle ya da böyle olur. Çünkü o, özünü kendi yaratır. Nasıl mı? Şöyle: Dünyaya atılarak, orada acı çekerek, savaşarak yavaş yavaş kendini belirler. Bu belirlenme yolu hiç kapanmaz, her zaman açıktır(…) ’’ (Sartre 1980: 8)

Varoluşçuluğun dikkat çektiği noktalardan biri de sorumluluğun bireyin kendisinde olmasıdır. Hayata atılan kişioğlu yaptıklarından da kendisi sorumludur ve hayallerini de kendi gerçekleştirmelidir. Amaçlarına ulaşırken zorlanacağını da hesaba katan birey ne olursa olsun amaçlarından vazgeçmemelidir. Gerekirse sıfırdan tekrar başlamalıdır:

> “Tehlikeden kurtulması, Sartre'a göre, sorumluluğunu yüklenmesine, durumunu kavramasına bağlıdır. Madem ki kişioğlu dünyaya atılmıştır, kendi başına bırakılmıştır, öyleyse yaptıklarından sorumludur. Nitekim o, kendini nasıl kurarsa öyle olacaktır. Tasarılarına, seçmelerine, eylemlerine göre varlığına bir öz kazandıracaktır. Edimleriyle kendini gerçekleştirecektir. Gerçekleştirmelidir...’’(Sartre 1980:11)

Varoluşçuluğa göre, yaşamın bireyin özgürce seçtiği eyleme dayandığını belirten Anday, Sartre’ın temsil ettiği varoluşçuluk akımının bir dönemde başıboşluk anlamına bile geldiğini şu sözlerle açıklar: “İnsanın yalnız kendisinden değil, bütün insanlardan sorumlu olduğu görüşü, birtakım sorumsuzlukların modern sayılmasına dönüştü; varoluşçu özgürlük ilkesi, bu özgürlüğün tersi olan sürüsel başıboşluk biçimine büründü.” (Anday 2002b: 139).

Anday sözlerinin devamında: "Öyle ki gençliğin yozlaşması Sartre'ın suçu sayıldı." (Anday 2002b: 139) diyerek varoluşçuk akımının uğradığı haksız eleştirilere de değinir. Asım Bezirci'nin Türkçeye kazandırdığı *Varoluşçuluk*[225] adlı yapıtında da Sartre, Anday'ın burada dile getirdiği eleştirilere değinir. Komünistlerin, Marxçıların, Katoliklerin kendilerini eleştirdiklerini belirten Sartre, "Varoluşçuluk deyince, insanın yaşamasına yol veren ve her gerçeğin, her eylemin bir çevreyi, bir insancıl öznelliği kucakladığını gösteren bir öğreti (doctrine) anlıyoruz." (Sartre 1985: 59) dedikten sonra sözlerinde şöyle devam eder:

> "Bilindiği gibi, bize yapılan en zorlu saldırı hayatının sözüm ona hep kötü yanları üzerinde durmuş olmamızdır. Geçenlerde bir kadını anlattılar: Hatuncağız sinirlenince ağzından uygunsuz bir söz kaçırmış. Bunun üzerine utanmış, özür dilemiş, 'ben de varoluşçu mu oluyorum ne!' demiş. Görüyorsunuz ki her çirkinlik, her bayağılık varoluşçuluğa yapıştırılıyor artık." (Sartre 1985: 59).

Varoluşçuluk akımının dünyaya yayıldığı yıllarda insanlık büyük bir savaşı geride bırakmış ikincisine hazırlanmaktaydı. Gelecekte ne tür felaketlerin yaşanacağı henüz bilinmiyordu. Bunların yanı sıra modernleşmenin ve vahşi kapitalizmin getirdiği bunalım ve göçle birlikte insanlar yaşadıkları yerlerden taşınmak zorunda kalmışlardır. Yine kent yaşamının getirdiği bireycilik düşüncesi insanları yabancılaştırır ve kökenlerinden uzaklaştırır. İşte Varoluşçuluk böyle bir ortamda kendini gösterdi:

> "Varoluşçuluk; "köklerinden kopmuş temelini yitirmiş, geçmişe, tarihe güvenini kaybetmiş, topluma yabancılaşmış, mutsuz, huzursuz insan varlığını dile getiren bir felsefedir. Bu felsefe daha çok, toplum içinde yaşayan bireyin tehdit altında olduğu, günümüzle gelenek arasındaki bağlantının koptuğu, insanın anlamsız bir varlık hâline geldiği, kendi kendini yitirmek tehlikesinin baş gösterdiği yerde ortaya çıkar." (Sartre, 1977:10)

Varoluşçu felsefede Jaspers'in de vurguladığı gibi "(...) bir bedene ya da bu dünya hakkındaki bir görüşe bağlı olmak, acı çekmek, ölüm, suç, mücadele gibi 'sınırlayıcı durumlar' da beliren insan durumudur.(…)" (Jasper 1973:418) söz konusu olan.

[225] Jean Paul Sartre, *Varoluşçuluk*. (Çeviren: Asım Bezirci), İstanbul: Ataç Kitabevi, 1. baskı, 1960.

Türk edebiyatında ilk izlerini 1940'larda gösteren Varoluşçuluk yapıtlarda 1960 sonrasında görülür. Demir Özlü, Ferit Edgü gibi yazarları derinden etkileyen Varoluşçuluk, *Türk edebiyatı*nda Avrupa'da ilk ortaya çıktığı dönemlerde görülür. Avrupa ile eş zamanlı olarak bizde de tartışılıyor olmasının nedeni 1940'larda MEB tarafından yayınlanan *Tercüme* dergisidir. Bu dergide Varoluşçuluk akımı bolca yer alır. Bunun dışında diğer dergi ve edebiyatçıların da katılımıyla ülkemizde iyice tanınır bir hale gelir:

> ''Batı dünyasının kendine özgü atmosferi ve sorunlarının bir sonucu olarak ortaya çıkan varoluşçuluk Türkiye'de 1940'larda tanınmaya başlar. Bu bakımdan ülkemizde Varoluşçulukla ilgili ilk tartışma ve yazılar da 1940'ların ilk yarısına denk düşer. Birkaç dergide çıkan küçük tanıtma yazılarını *İstanbul* dergisindekiler izler. Özellikle MEB'in *Tercüme* dergisinde Sartre'ın *"Existentialisme Bir Hümanizmadır"* adlı yazısının yayımlanması bu alandaki en önemli adımlardan birisidir. Hilmi Ziya Ülken'in varoluşçu felsefenin Türkiye'de tanınmasına yönelik olarak *İstanbul* dergisinde yazdığı yazılar ve yayımladığı çeviriler, dönemi içinde sadece adı yeni yeni duyulmaya başlayan akımın tanınmasına yardımcı olur.''(Kurt 2010: 1)

Melih Cevdet yukarıdaki akımların dışında *Gerçekçilik, Letrizm* ve *Fütürizm* gibi akımlardan da söz eder. Anday *Gerçekçilik* akımına 1977'de yayımlanan *Anadolu'da ve Sosyalist Ülkelerde* adlı yapıtında değinir. Gerçekçilik akımına karşı olumsuz bir tutum takınan Anday, bu akımı şu şekilde açıklar: "Gerçekçilik diye tutturmuşuz, gerçekçilik Avrupa burjuvazisinin yarattığı bir sanat anlayışıdır (...) " (Anday 1977a: 91). Anday, şiirde anlama karşı çıkan Letrizm akımının çok kısa süre sürdüğünü belirttikten sonra açıklamasını şu şekilde sürdürür: "Elli yıl kadar oluyor, Fransa'da 'Lettrisme' adı altında bir şiir akımı baş göstermişti; harflerin gelişigüzel yan yana getirilmesi ile kurulmuş, tümden anlamsız, sözümona sözcüklerle yazılıyordu bu şiir." (Anday 1994a 12). Melih Cevdet, Fütürizm akımının özelliklerinden çok hangi ülkede hangi siyasal anlayışa yakınlığına değinmiştir: "Fütürist şiir. İtalya'da faşist, Sovyetler'de komünist idi." (Anday 1994b: 320).

Anday yukarıda sözü edilen akımların dışında Batı yazınında önemli yer tutan ozan ve yazarlara da değinmiştir.Melih Cevdet başta *Homeros,* olmak üzere *Montaigne, Bacon, Goethe, Schopenhauer, Alain, Paul Valery, Franz Kafka, Philippe Soupault, Octavio Paz* gibi yazın alanında ünlü olan adları konu edinmiş, bunların sanatlarını açıklama yoluna

gitmiştir. Anday'ın ele aldığı ozanlar ve yazarlar bu çalışmamızda tarihteki yerlerine göre değerlendirilmişlerdir.

Antik Yunan edebiyatının en önemli isimlerinden olan *Homeros*, Anday'ın yazılarında da konu edinilmiştir. Anday, 1974'te çıkan *Yeni Tanrılar'*da, 1990'da çıkan *Sevişmenin Güdüklüğü ve Yüceliği* adlı kitabında, 1992'de çıkan *Yiten Söz*'te, 2001'de yayımlanan *Çok Sesli Toplum*'da, 2002'de çıkan *Felsefesiz Yaşamak*'ta olmak üzere birçok yapıtında Homeros'e değinmiştir. Anday'a göre bir masal anlatıcısı olan Homeros, yaşadığı yıldan aşağı yukarı üç yüz yıl önce geçmiş olan Troya savaşını anlatmıştır. Homeros'in Bir savaş öyküsünü etkileyici bir biçimde anlattığını vurgulayan Melih Cevdet, o dönemden günümüze kadar şiirde değişmeyen bir özün olabileceğine işaret eder: "(...) o gün bu gün ne denli değişirse değişsin, onda gene de sürüp giden ortak bir öz var belki; yoksa bir şiir tarihinden söz edemez ve eski ozanlara hayranlık duyamazdık." (Anday 1992a: 474). Sözlerine Homeros'un yapıtlarına değinerek devam eden Seyit Kemal Karaalioğlu, şu açıklamaları yapar:

> "Gerek materyallerinin zenginliği, teşbihlerdeki güzellik ve anlatıştaki ustalık bakımından, gerek Tanrılarla insanlar arasındaki münasebetlerin olağan üstü olayların, Hektor'la yaptığı vuruşma sırasında Akhilleus'un derin kinlerinin canlandırılması noktasından Iliada dünyanın şöhretli destanlarından biri olmak üzere yer almış bulunmakladır. *Odysseia*'ya gelince; bu destanda bahis konusu olan *Odysseus*, Itakha adasının kralı Laerte'nın oğludur. Babasının ölümünden sonra kral oldu. Yunanlıların Troialılarla yaptığı savaşta Yunan kahramanları arasında o da bulundu. Bu destan, *Odysseus*'ün savaştan sonra yurduna dönerken başından geçenleri anlatır." (Karaalioğlu 1979: 235).

Anday, *Çok Sesli Toplum* adlı kitabında "Sazı ile söyleyen bu Anadolulu ozan, istilacıların torunlarına ünlü savaşı ve o savaşın ünlü kahramanları Hektor ile Akhileus'un başından geçenleri anlatıyordu." (Anday 2001: 171) dedikten Homeros'un anlatış tekniğine "Elbette buna bir gece toplantısı yetmeyeceği için öyküsünün arkasını ertesi akşama bırakıyordu. Ertesi akşam ise, dinleyicilere konuyu ansıtmak için, tam kaldığı yerden değil, biraz öncesinden alıyordu." (Anday 2001: 171) sözleriyle gönderme yaptıktan sonra şiiri akılda tutmada ölçünün oynağı role değinir: "O zaman şiirin ölçüsü (vezni) vardı, ama uyağı (kafiyesi) yoktu; ölçü belleğe işliyordu ve şiir toplumun belleği idi." (Anday 2001: 171). *Edebiyat Teorisi* adlı kitaplarında Wellek ve Warren da bu konuya değinerek eski

Yunan'da şiirlerin okunmasıyla ilgili olarak "Aristoteles ve Yunanlılar için destan, halk arasında icra edilen veya hiç değilse sözlü olarak icra edilen şiirdi" dedikten sonra şiirin müzik eşliğinde okunduğuna dikkat çekerler: "Homer'in şiiri İon gibi saz şairleri tarafından okunurdu. Ağıta ve iambik şiire flüt, lirik (melic) şiire lir eşlik ederdi." (Wellek ve Warren 2005: 203).

Melih Cevdet, 1974'te çıkan *Yeni Tanrılar* adlı kitabında Homeros'un memleketini sorgular. Birçok kaynakta farklı yerlerin belirtildiğini vurgulayan Anday, onun kim olduğunun binlerce yazılmış sayfaya karşın bilinemediğini söyler: "Homeros kimdi? Bu sorunun yanıtı, 40.000 cilt yazılmasına karşın, bugüne değin verilememiştir. İskenderiye, Bergama, Miletos, Roma, Bizans bilginlerinin söyledikleri birbirini tutmuyor, derler." (Anday 1974: 15). İlk çağda tam yedi kent Homeros'un yurdu olmakla övünürmüş, diyen Anday sözlerinin devamında: "Tarihçi Herodotos, 'O, benden dört yüz yıl önce yaşadı' diye yazmış. Neye dayanarak, belli değil. Nerede doğmuş? Kimi onun İoslu, kimi Kolophonlu, kimi Khioslu, kimi İzmirli... olduğunu söylüyor." (Anday 1974: 15) diyerek Homeros'la ilgili söylencelerin çokluğuna da dikkat çeker. Seyit Kemal Karaalioğlu ise, 1979'da yayımlanan *Resimli Dünya Edebiyatçıları Sözlüğü* adlı yapıtında Homeros'un İzmirli olduğunu belirtir: "Homeros'un İzmir'de doğduğu, daha sonra Bodrum'a yerleştiği ileri sürülür." (Karaalioğlu 1979: 235).

Tam olarak bilinmeyen birinin binlerce yıl bizi etkilediğini söyleyen Anday, İlyada ile *Odysseia*'nın da onun olmadığını ileri sürenlerin olduğunu söyler: "Bugün artık Odysseia, Homeros'un değildir kanısı yaygınlaşmış durumda. İliada için 'Yamalı bohçadır' diyerek, bu büyük yapıtta bilinmeyen birçok insanın payı olduğunu düşünenler var." (Anday 1974: 16). Anday bu destanların Homeros'a ait olmayacağı yönündeki söylentilere 1990'da çıkan *Sevişmenin Güdüklüğü ve Yüceliği* adlı kitabında da değinerek şunları söyler:

> "Homeros, İlyada adlı destanında Troya savaşını, Odysseia adlı destanında da Odysseus'un İthake adasına dönüşünü anlatır diye öğretilir ya, sonradan bilginler Odysseia'yı Homeros'un söylemediği savını ortaya attılar; başlıca dayanakları da, Homeros'un gününde serüvenci atanların hep batıdan doğuya yönelik olduğuna ilişkin bilgi idi. Oysa Odysseia'daki serüvenciler bu kez doğudan batıya gidiyorlardı. Ayrıca bu iki ölümsüz yapıt arasında biçemce de büyük bir ayrım bulunduğunu göz önüne

> almak gerekirdi. Dahası, Odysseia'nın bir kadın yazar elinden çıktığı da söylendi." (Anday 1990: 126).

Melih Cevdet Anday'ın burada üzerinde durduğu yapıtların Homeros'a ait olup olmadığı başka araştırıcıların da dikkatini çekmiştir. *İliada* ve *Odysseia*'yı kimin yazdığının tartışmalara yol açtığını belirten Karaalioğlu da şu değerlendirmeleri yapar:

> " (...) bazıları da bunların eski Yunan destanlarından olup Homeros'a mal edildiğini ileri sürmüştür. Bu gibi iddialar henüz iyice aydınlanmamış olmakla beraber diğer taraftan; Tanrıların da karıştığı eski büyük savaşların, Yunan boyları arasında, yarattığı menkıbelerden ilham alarak, Homeros'un İliada ve Odysseia'yı meydana getirdiği sonucuna varılmıştır.''(Karaalioğlu 1979: 235)

Homeros ve İlayda adlı kitabın yazarı olan Hüseyin Portakal da "Kuşkusuz bu destanların tek sahibi Homeros değil." (Potakal 2008: 10) diyerek *İliada* ve *Odysseia*'nın onun olmadığını vurgular. Jacqueline de Romilly de *Homeros* adlı yapıtında ilk önce: "Homeros, Antikçağ insanlarına göre, İÖ VIII. yüzyılın şairiydi, Ilyada ve Odysseia'nın yazarıydı." (Romilly 2007: 9) der. Sözlerinin süreğinde ise modernlerin bu yapıtların Homeros'a ait olduğunu kabul etmediklerini belirtir: "(...) Modernler bunların Homeros'a ait olduğunu kesinlikle reddedeceklerdir." (Romilly 2007: 9). Fulya Koçak da bu tartışmaya "(...) günümüz tarihçilerinin büyük çoğunluğu *İlyada*'yı Homeros'a vermekle birlikte, *Odysseia*'yı Homeros'tan birkaç yaş daha genç başka bir şairin yarattığını savunmaktadırlar." (Koçak 2004: 7) diyerek tartışmaya katılır.

Homeros'un MÖ IX. yüzyılda yaşamış olduğu varsayımını ele alalım diyen Melih Cevdet, 2002'de çıkan *Felsefesiz Yaşamak* adlı yapıtında *İlyada* ile *Odysseia*'ya sonradan eklemelerin yapılmış olabileceğini söyler: "(…) bu destanlar aşağı yukarı üç yüzyıl ağızdan ağıza geçmiş demektir. Bu geçiş süreci içinde elbette katmalar, eklemeler olmuştur." (Anday 2002a: 282). Hüseyin Portakal da bu destanlara eklemelerin yapıldığını kabul eder. Homeros için "O bir derleyici, ama derlemeyi yaparken sıradan anlatımın dışına çıkmış, (...)" (Potakal 2008: 10) diyen Portakal, sözlerinde şöyle devam eder: "(...) onlara bir roman niteliği kazandırmış; insanların hem kendi aralarındaki hem dünyadaki yerlerini iyi belirlemiş, destanları destan yapan, insanlık tarihimizin bu ilk büyük ustası Homeros olmuş." (Potakal 2008: 10).

Şiirde imgenin ozanın yaratıcılığını göstereceğini belirten Anday, Homeros'un biçemine de değinir ve onun bir betimlemeci olduğunu söyler: "Homeros taklitçi değil, betimleyici idi, çünkü kendinden önce gelmiş, bir şair bilmiyordu. Onun tanrılar üstüne bilgi vermesi de düş gücünü gösterir. Başka ne yapabilirdi?" (Anday 2001: 35). Anadolu uygarlıklarının masallarını düzyazı biçiminde kaleme aldıklarını belirten Anday: "Anadolu'nun yetiştirdiği Homeros, demek Hititleri, kaale almadan, anlatacağını şiir biçiminde söylemiştir." (Anday 2009a: 317) diyerek farklı bir anlayışı ortaya çıkardığını vurguladıktan sonra "Onun destanları ölçülü (vezinli) fakat uyaksız (kafiyesiz) dır."(Anday 2009a: 317) sözlerini de ekleyerek Homeros'un şiirinin biçimi hakkında da bilgi verir.

Melih Cevdet, Ahmet Cevat Emre'den alıntı yaparak Atatürk'ün Homeros'u bir Türk ozanı olarak gördüğünü belirtir: " (...) İlyada ve Odissea'yı onun aşılaması ile Türkçeye çevirdiğini anlatırken Atatürk'ün, "Homeros büyük bir Türk ozanıdır" dediğini yazar. Anlaşılan Mustafa Kemal, tarih boyunca Anadolu'da oturanları en son adları ile anıyordu." (Anday 1975b: 137). Anday bu görüşlerini 1977'de çıkan *Anadolu'da ve Sosyalist Ülkeler'de* adlı kitabında da ele alarak geliştirir. Atatürk'ün, gelmiş geçmiş bütün Anadolu halkını şimdi orada oturan ulusun adı ile andığını belirten Anday: "Ahmet Cevat Emre'ye, 'Homeros büyük bir Türk ozanıdır' demesi bundan." (Anday 1977a: 45) diyerek Atatürk'ün Homeros'u niçin Türk saydığını da açıklığa kavuşturur.

Bir mitos, yazınsal biçime geçince, inanç varlığı olmaktan çıkar, diyen Anday, Homeros'un şiiri tapınma biçimi olmaktan çıkardığını ve epik şiir anlayışını yarattığını vurgular: "(...) şiiri tapınma sözü olmaktan çıkardığı için Homeros, bildiğimiz ilk ozan bilincini simgeler; onda lirik ile dramatiğin bir arada bulunması, 'ben' ile 'başkası'nın birliğinden oluşan epik'i yaratmıştır ki, şiirin en arı biçimi budur." (Anday 1984: 21). Antik Yunan yazınının doğmasında rol oynayan bu destanlar, ayrıca yaşadığımız bu gezegende ortak duygu ve düşüncelerimizi içerir. Daha sonraki dönemlerde destanlardaki konuları tek tek irdelenmiş ve birçok yapıtta kullanılmıştır. Eğitimde bile yararlanılan bu yapıtların insanlık için önemi şöyle açıklanabilir:

> "İlyada ve Odysseia'nın bütün edebiyat içinde ayrı bir yeri vardır. Bunlar Yunan'ın ürettiği ilk yazılı eserler olup, kısa sürede herkesin hayranlığını kazanmıştır. Yunan

> lirik şairleri, tragedya yazarları, tarihçiler bu eserlerden beslenmiş ve onları taklit etmişlerdir. Bu iki metin Yunan'daki eğitimin temeli olmuştur. Bu iki şiirin kahramanları daha sonra modem dünyaya taşınarak, başka eserlere, imalara, şiirsel düşlere, ahlaki düşüncelere esin kaynağı olmuşlardır. Ak-hilleus ile Patroklos, Hektor ile Andromakhe, Odysseus, herkesin aşina olduğu ve duruma göre, insana dair herhangi bir fikri temsil edebilen kişiler olmuşlardır. Üstelik, herhangi birimiz Homeros'un metnini bugün bile elimize aldığımızda, bu dolaysız ama yine de ayrıntılı sadeliğe, bu ışıltılı ama yine de acımasız yaşama, olağanüstülüklerle dolu olmakla birlikte gayet insani bu hikâyelere kendimizi kaptırmamamız güçtür. Böyle bir durum, buna neden olan unsurlar üzerinde durmayı hak eder." (Romilly 2007: 7)

Anday, Homeros için bir masal anlatıcısıydı demektedir. "Homeros bir masal anlatıcısı idi; beylerin evlerinde, saraylarında, yaşadığı yıldan aşağı yukarı üç yüz yıl önce geçmiş olan Troya savaşını anlatıyordu." (Anday 1992a: 474). Şiirin, Homeros'tan bu yana, tanınmayacak denli değiştiğini söyleyen Anday, Homeros'un masal anlatmasına karşın bugün farklı bakış açılarıyla okunduğunu ve onda güzellikler bulduğunu belirtir: "Bir savaş öyküsünün anlaşılmayacak ne yanı olabilir ki! Beyler, tiranlar, krallar da onu merak içinde tatlı tatlı dinliyorlardı. Ama biz, o savaşı onca merak etmeyenler, bugün Homeros'ta çok başka güzellikler buluyoruz." (Anday 1992a: 474). Anday, Homeros'tan sonra Montaigne de değinmiştir.

Melih Cevdet, *Montaigne* (1533-1592)'den deneme ve eleştiri yazılarında sıkça söz eder. Genellikle ele aldığı konunun gidişine göre, Montaigne'den alıntılar yapan Anday, kimi yazılarında da onun özgür düşüncenin doğup gelişmesinde oynadığı role dikkat çeker. Anday, 1984'te çıkan *Açıklığa Doğru* adlı kitabında Sabahattin Eyüboğlu'nun Montaigne için yazdığı önsözlerden alıntılar aktarır. Sabahattin Eyüboğlu yazdığı önsözlerden üçüncüsünde Montaigne'in on altıncı yüzyılda düşünceye aklın ışığında gittiğini vurgular:

> "Montaigne Avrupa'ya, serbest düşünmesini öğretmiş adamdır demek, fazla büyük söylemektir. Ama böyle bir söz olsa olsa Montaigne için söylenebilir. On altıncı yüzyılda serbest düşünmek, babadan kalma, donmuş, su götürmez düşünce kalıplarını zorlamak, başka türlüsünü düşünmeyi kimsenin göze alamadığı inanışların doğruluğundan şüphe etmek, hastalıklardan dinlere, âdetlerden kanunlara kadar insan hayatının her yönü üzerinde kendi aklının ışığı ile yeni baştan fikir yürütmekti. Buysa o zaman tek başına Amerika'yı keşfe gitmek gibi bir işti. Gerçi Rönesans Avrupa'sında bu iş artık imkânsız olmaktan çıkmış, okuryazarlar bir yandan dünyanın, bir yandan da Yunan ve Latinlerin daha iyi tanınması ile insanoğlunun türlü türlü düşünmesi mümkün olduğunu öğrenmiş, yer yer, zaman zaman hocadan izinsiz düşünme denemelerine başlamışlardı. Fakat bütün hayatınıu bu denemelere hasreden, kendini deney tahtası haline getiren ilk adam Montaigne oldu." (Eyuboğlu 1987: 9)

Anday, 1984'te çıkan *Açıklığa Doğru* yapıtında " (...) yenileri tanımak, eskileri tanımaktan daha da zordur. Çünkü eskiler, yıllar, yüzyıllar boyunca incelenmişler, didik didik edilmişlerdir." (Anday 1984: 137) dedikten sonra Montaigne'den şöyle bir alıntı yapar: "Yenilerse, Montaigne'nin dediği gibi, 'usumuzu allak bullak etmemişlerdir.' Sözgelişi, gerçekten yeni bir şiirin yeniliğini anlamak ne demektir?" (Anday 1984:137). Anday böylece düşüncesini sağlamlaştırma yoluna gider.

Batı'nın, kitabı okuduğunu, içtiğini, emdiğini belirten Anday, Montaigne'in kitapla ilgili düşüncelerini de yazılarında dile getirir. Montaigne'in "iki alışveriş (dostluk ve aşk) rastlantılara ve başkalarına bağlıdır; biri aramakla bulunmaz kolay kolay, öteki yaşla birlikte solar gider. (...) " (Anday 2002a: 146) dediğini belirten Anday, Montaigne'in insanların üçüncü ilişkiyi ise kitaplarla kurduğunu söylediğini ondan şöyle aktarır: " (...) Üçüncü alışveriş kitaplarla kurduğumuz ilişkidir ki daha sağlam ve daha çok bizimdir. Ötekilerin başka üstünlükleri vardır ama bu üçüncüsü daha sürekli ve daha yararlıdır. Ömür boyu yanı başımda ve elimin altındadır." (Anday 2002a: 146). Görüldüğü gibi Montaigne kitaplarla olan ilişkiyi dostluktan ve aşktan üstün tutmaktadır.

Melih Cevdet, Montaigne'in özgürlük için söylediği sözleri de yazılarında kullanmıştır. 2002'de çıkan *Felsefesiz Yaşamak* kitabında ondan özgürlükle ilgili olarak şunları alıntılar: "Montaigne diyor ki, 'Özgürlüğüme öyle düşkünüm ki, koca Hindistan'ın bir köşesini bana yasak etseler dünyanın tadı kaçar nerdeyse.' " (Anday 2002a: 287). Anday, Montaigne'in bu görüşlerini *Geleceği Yaşamak* adlı kitabında da alıntıladıktan sonra "Özgürlük moderndir." (Anday 1994b: 162) diyerek Montaigne'in modern olduğuna dikkat çeker. Melih Cevdet, Montaigne'den "Ben her şeyden önce kendimi araştırıyorum." (Anday 1999: 151) sözlerini aktararak onun insana dönük bir felsefeye yol açtığını vurgular.

Melih Cevdet şiiri açıklarken de Montaigne'in bu konuda söylediklerinden alıntılar yapar. Ondan şunları aktarır: "Şiirin orta hallisi beylik ölçülerle, sanat bilgisiyle yargılanabilir; ama şiirin iyisi, Tanrısal olanı, kuralların ve aklın üstündedir." (Anday 2002a: 297). Montaigne'in bir denemesinde, "Kendinize ait bir odanız olsun," (Anday 1994a: 204)

dediğini aktaran Melih Cevdet, yukarıdaki alıntılar dışında Montaigne'in gülmek[226], yazmak[227], insanların kimi nitelikleri[228], yasa[229], hastalık[230], Homeros[231], doğa[232], konuşma[233] Türkler[234], din[235] gibi birçok konuda söylediklerinden alıntılar da yapmıştır düşünce yazılarında.

Bir deneme yazarı olarak Anday, birçok yazısında *Bacon*(1561-1626)'a değinir. Onun görüşlerinden alıntılar yapar. Melih Cevdet, 1994'te çıkan *İmge Ormanları* adlı kitabında Bacon'ın dilekçe üzerinde söylediği şu sözleri aktarır: "Bir dilekçenin gerçek değerini görecek durumda olmamak aptallıktır, ama onunla ilgilenmemek, onun hakkını vermemek de sorumsuzluktur." (Anday 1994a: 215). Anday, 2009'da çıkan *Bakır Çağı* adlı kitabında Bacon'ın *Yeni Atlantis*[236] yapıtına değinir. Geçen gün gazetelerde, kayıp ada Atlantis'in, Atlantik Okyanusu dibinde bulunduğunu bildiren haberlerin çıktığını belirten Anday, o ada üstüne ne çok masalın, söylencenin, söylentinin söz konusu olduğunu söyledikten sonra şöyle devam eder:

> "Bu yapıtta anlatıldığına göre, Yeni Atlantis'te yaşayan insan toplumu dışarıya kesin olarak kapalı ve kendi kendine yeterlidir, oranın insanları, yabancılardan korktukları için olacak, gemileri kazaya uğrayan Avrupalıları ellerinde sopalarla karşılarlar kıyıda. Ama çok ilerlemişlermiş, bir 'Deneysel Bilimsel Merkezleri' varmış. İngiltere'de kurulmasını istediği böyle bir merkezin tasarısını çizmiş Bacon." (Anday 2009a: 296)

Anday'ın *Yeni Atlantis*'te vurguladığı bilim merkezi kavramı diğer kaynaklarda da öne çıkarılır. Bu nedenle Yeni Atlantis bütünsel bir toplum (ya da cemaat) tasarımı olmadığı için Rönesans döneminin diğer ütopyalarıyla aynı kefeye konulamaz:

---

226 bkz. Anday 1974, 38; 1994a, 316.
227 bkz. Anday 1974: 21
228 bkz. Anday 1975b, 78; 2001, 369.
229 bkz. Anday 2001, 49.
230 bkz. Anday 2001, 207; 2002a, 90.
231 bkz. Anday 1964, 18.
232 bkz. Anday 1992b, 87; 2001, 392.
233 bkz. Anday 1994a, 212; 2001, 103.
234 bkz. Anday 2009a, 324.
235 bkz. Anday 1992b, 80.
236 Francis Bacon'ın 1624'te yazdığı Yeni Atlantis'i Thomas More'un Ütopya'sı ve Campenella'nın Güneş Ülkesi ile birlikte Rönesans'ın en tanınmış ütopik konuları işleyen yapıtlar arasında bulunur. Bacon, Francis, *Yeni Atlantis*, (çev: Hamit Dereli), Ankara: M.E.B., 1966.

> "Bacon'ın ütopyası toplumun yeniden örgütlenmesinden çok, toplumdan (ve dolayısıyla maddi hayatın üretiminden) tecrit edilmiş bir bilim adamları topluluğunun yaşantısını hikaye eder. Bilim ve teknolojik gelişmenin tasviri, kurumların tasvirine göre öncelik taşır. Bu anlamda Yeni Atlantis'deki 'Solomon'un Evi' alternatif bir toplum değil, bir 'ilim ve irfan yuvası'dır." (Sosyalizm ve Toplumsal Dönüşümler Ansiklopedisi 1988:2635)

Melih Cevdet denemelerinde Bacon'in çeşitli konularda söylediklerinden alıntılar da yapar. Bu alıntılardan biri de sağlık konusundadır. Bacon'ın hastalıkta sağlığa, sağlıkta da bedenini işletmeye gereken öneminin verilmesinin önemi üzerinde durduğunu belirten Anday, ondan "Sağlığında bedenini güçlüklere alıştırmış kimse, ağır olmayan hastalıklarını yalnız perhizle, iyi bir bakımla atlatır." cümlesini aldıktan sonra şu sözleri aktarır:

> "Celsus aynı zamanda bir bilge kişi olmasaydı, hekim olarak, hem sağlığın, hem de uzun yaşamanın en önemli koşullarından biri diye karşıt şeyleri birbiriyle sürekli değiştirmeyi, ama bunu yaparken daha kolay, olan aşırı uçlara yönelmeyi öğütlemezdi. Başka deyişle hem aç kal hem de doyuncaya dek ye, ama doymayı yeğ tut; hem uyanık kal, hem uyu, ama uyumayı yeğ tut; hem otur, hem kımılda, ama kımıldamayı yeğ tut, demek istiyordu." (Anday 1994b: 257)

Anday, yazılarında Bacon'ın bir tür olarak söyleşi[237] hakkındaki görüşlerine, gençlikle[238] ilgili düşüncelerine, altın[239] üzerinde söylediklerine, devlet kurarak ünlü olanlarla[240] ilgili söylediklerine, ölüm[241] için söylediklerine ve inanç-inançsızlıkla[242] ilgili düşüncelerine de değinir.

Anday, deneme yazarı Bacon'dan sonra *Faust* adlı yapıtıyla büyük üne sahip olan Johann *Wolfgang von Goethe* (1749-1832)'ye değinir. Anday, Goethe'den söz ederken Faust'a değinir. Bu yapıttan "Başlangıçta söz vardı." alıntısını yapar ve bunun Doktor Faust'u düşündürdüğünü belirtir. Melih Cevdet, Goethe'nin tiyatro sanatında oynadığı role de değinir. Anday'a göre Goethe tragedyaya şu bakış açısını getirmiştir:

> "Goethe, eskiyi de, yeniyi de en can alacak yerlerinden görüp gösteren bu eşsiz adam, klâsik tragedya'da egemen olan ödev (vecibe) ile istek arasındaki çatışmaya karşılık modern dramda istek ile istenç arasındaki, demek yapmak isteyip de yapamamak arasındaki çatışmanın işlediğini ileri sürer." (Anday 1978: 266)

---

[237] bkz. Anday 2002a, 83.
[238] bkz. Anday 2002a, 319.
[239] bkz. Anday 1999, 31.
[240] bkz. Anday 2001, 49.
[241] bkz. Anday 2001, 417.
[242] bkz. Anday 1984, 217.

Anday'a göre, Goethe, Shakespeare üzerinde çalışmış ve onun bilinmeyen yönlerini ortaya çıkarmıştır. Anday, 1974'te çıkan *Yeni Tanrılar* adlı kitabında şunları söyler: "Goethe, Shakespeare'in yüceliğini, romantikle klasikliği bağdaştırmasında buluyordu." (Anday 1974: 204). Melih Cevdet, 1994'te yayımlanan *Geleceği Yaşamak* adlı kitabında yine Goethe'nin Shakespeare'le ilgili düşüncelerine dönerek Goethe'nin Shakespeare için yaptıklarını şöyle açıklar: " (...) Shakespeare'i ele alarak, bu ozanın büyüklüğünün eski sanatla yeni sanatı birleştirmesinden kaynaklandığını anlatır. Goethe için eski sanat tragedyadır, yeni sanat ise dram." (Anday 1994b: 139).

Schopenhauer (1788-1860)'e *Aşkın Metafiziği* adlı kitabı nedeniyle değinen Anday, bu yapıtın içeriği hakkında bilgi verir. Schopenhauer'in aşkı ele aldığını belirttikten sonra şu şekilde devam eder: "*Aşkın Metafiziği*'nde; doğa, kadınla erkeği aşk yolu ile birleştirerek onlardan döl almak istemekte, böylece türün sürmesini sağlamaktadır. Başka bir deyişle, 'Aşk' bizim doğaca aldatılmamızın adıdır." (Anday 1992a: 448). Anday şöyle devam eder: "Biz âşık olduğumuzu sanıyoruz, oysa doğa kıs kıs gülüyor arkamızdan. Doğru mudur bu görüş? Önemli değil ki... O kitabın değeri, hiç de söylenenlerin doğru olmasına bağlı değildir." (Anday 1992a: 448). Anday, Schopenhauer'in uslamasının okuyanı sardığını da belirtir.

Anday, gerçek adı *Emile Auguste Chartier* olan *Alain* (1868-1951)'in çeşitli konulardaki düşüncelerinden alıntılar yaparak yazılarında onu da konu edinir. 1984'te çıkan *Açıklığa Doğru* kitabında Alain'in fal üzerine söylediği şu sözleri aktarır: "Ben kendi hesabıma, geleceği düşünmemeyi, ayaklarımın hemen dibinde olup bitenleri bilmeye tercih ederim" (Anday 1984: 217) Anday, Alain'in sonra da şunları söylediğini belirtiyor. "İnsanoğlu tecessüs denen hastalıktan sonra bir de tedbir denen hastalıktan kurtulabilmeli." (Anday 1984: 217). Melih Cevdet yazısının devamında "Gerçi falların yok yere uyandıracağı kuşkulara düşmemek için en kestirme yol, Alain gibi, 'Bana ne gelecekten...' demektir; ama herkesi sadece 'ayağının dibinde olup bitenlerle' yetinmeye zorlamak doğru olmaz" (Anday 1984: 217) diyerek Alain'in bu sözlerini açıklayamaya başlar. Melih Cevdet, 1975'te yayımlanan *Sosyalist Bir Dünya* adlı kitabında Alain'in "Dua dine aykırı

davranışların en yücesidir" şeklindeki tümcesi üzerinde durur ve bu sözlerden şu sonucu çıkardığını belirtir:

> "Anladığımca, o ünlü Fransız denemecisi, Tanrı'nın önceden biçtiği yazgı ile, kulun isteği arasındaki karşıtlığın üzerinde durmak istemiş bu sözü ile, madem dua ediyorsun, demek ki Tanrı'ya inanıyorsun, Tanrı'ya inandığına göre, onun yüzde yüz doğru olacak yargısını etkileyebileceğini nasıl düşünür, ya da o yargının sen dua etmeden önce verilmiş olduğunu nasıl unutabilirsin?" (Anday 1975b: 101)

Melih Cevdet, Alain'in duanın dine aykırı olduğu şeklindeki düşüncelerini 1992'de yayımlanan *Aldanma ki...* adlı kitabında da konu edinir. Alain'in düşüncelerini irdeleyen Anday, şu açıklamaları yapar:

> "Peki, Alain'in 'dua'yı, dine aykırı davranışların 'en yücesi' bulmasını nasıl açıklayacağız? Çünkü biz dua etmekle dine aykırı davranmanın yücelerine çıkıyoruz, böylece Tanrıyı (inandığımız Tanrıyı) buyruğumuza almak istiyoruz. Ama buradaki inançla istek çatışması us dışıdır, işte, us dışına düşmeyi göze alarak duaya girdiğimiz yerde dinsel Tanrısal alan başlamış demektir." (Anday 1992b: 81)

Anday yukarıdakilerin dışında Alain'e "Büyük Fransız düşünürü Alain, 'İnsan bedeni bir cumhuriyettir,' diye yazmıştı." (Anday 1994b: 9) diyerek 1994'te çıkan *Geleceği Yaşamak* adlı kitabında da değinir.

Thomas Stearns Eliot (1888- 1965) anday'ın yazılarında dikkat çeken adlardan biri olarak ortaya çıkar. Melih Cevdet, 1975'te çıkan *Sosyalist Bir Dünya* adlı kitabında yer alan "Bir Karşılaştırma" başlıklı yazısında Eliot'ı şu şekilde açıklar: "Batı'da; çok sevdiğim İngiliz ozanı , Eliot, dinde katolik, politikada tutucu, yazında klasikten yana olduğunu söylerdi." (Anday 1975b: 91). Benim Eliot'u ne çok sevdiğimi arkadaşlarım bilirler, diyen Melih Cevdet, bir deneme yazarı olarak Eliot'a değinir, onun şiir, deneme ve oyunlarından biri olan *Sweeney Agonistes*'ten söz eder. Eliot için "Yüzyılımızın en disiplinli ozanıdır o." (Anday 1992b: 45) vurgusunu Anday, "Çağımızın yalnız en büyük ozanlarından değil, en büyük düşünürlerinden de biridir Eliot." (Anday 1994a: 310) sözlerini ekleyerek onun birkaç özelliğinin olduğunu vurgular. Anday, Eliot'ın *Sweeney Agonistes*'in[243] çevirisini Ülkü Tamer'in yaptığını belirttikten sonra şunları söyler.

---

[243] T.S. Eliot, *Sweeney Agonistes,* (Çev. Ülkü Tamer), De Yayınları, İstanbul, 1961.

> “De Yayınları arasında basılan kısa oyunlar T.S. Eliot'un *Sweeney Agonistes* adlı bir perdelik oyunuyla sekizi buldu. Bu yayınlar, bir perdelik oyunları bugüne değin gereğince değerlendirmemiş olan tiyatromuzda önemli bir boşluğu doldurmaktadır. Çağımızın en ilginç ozanlarından biridir Eliot, *Sweeney Agonistes,* onun ustalığını gösteren bir yapıttır.” (Anday 2009a: 10)

Melih Cevdet, 2009’da çıkan *Bakır Çağı* adlı kitabında bir dil ustası dediği Eliot’ın özelliklerine değinir. Şunları söyler: Eliot, yaman bir dil oyuncusudur; düşüncelerini, duygularını, yerli yerine oturttuğu ölçülü sözcükler, kurduğu şaşırtıcı biçimler, çeşitli dil ve ses oyunlarıyla okuyucuya sezdirir, okuyucuyu büyüler, sarar, kendi parçası durumuna getirir. (Anday 2009a: 11). Bu nedenle onu çevirmenin zor olduğunu da vurgular. Anday *Felsefesiz Yaşamak* adıyla 2002’de çıkardığı kitabında T. S. Eliot’ın *Hamlet* için yazdığı bir denemeye değinerek Eliot’ın *Hamlet*’i*,* yazın dünyasının *Mona Lisa*'sı olarak gördüğünü belirtir.

Anday, Eliot üzerinde dururken dikkat çektiği noktalardan biri de onun Batı yazınına yaklışımıdır. “Bu İngiliz ozanı, Batılı bir sanatçıyı, Avrupa yazınının ana gidişini bilmek, onu sürdürmek, kişiliğini onun içinde eritmekle görevli sayıyor, (...)” (Anday 1974: 219) diyen Anday, buradan hareketle Türk yazınındaki edebiyatçıların davranışlarına geçer. Türk edebiyatındaki dağınıklığı gözler önüne serer:

> “Beğendiğimiz kaynak diye kimi gün şunu, kimi gün bunu gösteriyoruz. Başka bir deyişle, hiç birimiz, Türk yazınını kurmak için uğ- raşmıyoruz; Elliot'un deyimini kullanayım, hiç birimiz kişiliğimizi, ortak bir ekin içinde eritmeyi göze alamıyoruz, romantik bir tutumu benimsemiş gidiyoruz.” (Anday 1974: 220)

Anday, Eliot’un sanata bakışını da ele alır. Onun geleneksel edebiyata bağlı olduğunu vurgular: “(...) ünlü İngiliz ozanı Eliot bir tutucu idi, yazında “klasik” anlayışın savunuculuğunu yaptı bütün yaşamı boyunca.” (Anday 1992a: 118). Anday, şiir sanatının Dante’ye (dolayısıyla Vergilius’a) dayanması gerektiği savunan Eliot’un İngiliz yazınında “klasik” bulunmadığını ileri sürdüğünü söyledikten sonra şöyle devam eder: “Bu sav, İngilizlerin ‘İngilizliğini’ hiç de rahatsız etmemiştir. Çünkü ortak uygarlığın temelinde Latin sanatı yatıyordu; bu durum ise, kültür - uygarlık birliğinin tanıtı idi.” (Anday 1992a: 118). Melih Cevdet, 1975’te *Sosyalist Bir Dünya*, 1990’da çıkan *Sevişmenin Güdüklüğü ve*

Yüceliği, 1992'de çıkan *Aldanma ki…* ile 1999'da çıkan *Geçmişin Geleceği* adlı kitaplarında nda Eliot'un "kedi" adları üzerinde yazdığı yazılarına değinir.

Anday denemecilere değindiği gibi ozanlara da değinmiştir. Anday'ın üzerinde durduğu ozanların başında *Paul Valery*(1871-1945) gelir. Valery'nin "Yazacağım şiirin konusunu verirlerse çok sevinirim." sözünü 1994'te çıkan *Geleceği Yaşamak* ile 2009'da çıkan *Bakır Çağı'*nda yineleyen Anday, bu sözün açıklamasını yapar. İlk olarak Nurullah Ataç'ın Valery'nin o sözüne verdiği tepkiye değinir. Buna göre Ataç: "Bakmayın siz onun öyle söylediğine, istediği şiiri yazar o gene." biçiminde bir açıklama yapmıştır.[244] Valery için bu sözüyle kafasını şiir dışı uğraşılarla yormuyor, diyen Anday, *Bakır Çağı* adlı kitabında uzun bir açıklama yapar. Açıklamasına Valery'nin o sözünde şiirin başka gizleri de saklı diyerek başlayan Anday, ozanın her şeyi söyleyebileceğini vurguladıktan sonra şöyle der: "(...) şiirde bütün iş, söyleyeceklerimizi ayıklamak, süzmek bir seçmeden geçirmektir. Başka bir deyişle, başıboşluk içinde bir sıkı, bir düzen yaratmaktır. Bu sıkıyı, bu düzeni gene ozan koyacaktır." (Anday 2009a: 237). Anday düşüncelerini "Denebilir ki, bir şiir yazmaya başlamadan önce 'Şunları yapacağım,' demek değil, 'Şunları yapmayacağım' demek önemlidir. Böylece de ozan kendine bir sınır çizmiş olur." (Anday 2009a: 237) şeklinde açıkladıktan sonra sözlerini "Valery bu sınırı dışarıdan beklediğini söylerken, durumu daha iyi anlatmak, kafalara sokmak istemiş olmalı." (Anday 2009a: 237) diyerek noktalar.

Valery'nin genç ozana, "Sen kafesi yap, kuş nasıl olsa gelir"[245] dediğini belirten Anday, onun şiiri düzyazıdan üstün tuttuğunu da vurgular. Anday, Valery'nin "Şiirin ilk dizesi tanrıdandır, ondan sonrası matematiktir." sözünü açıklar. İlk olarak şunları söyler: "Buradaki 'tanrı' sözünü esin olarak yorumlayabiliriz; demek ozan sezgilerinin çevreninde esini yakaladıktan sonra, yöntemini matematiğe dayamaktadır." (Anday 1994a: 269). Melih

---

[244] Anday, Valery ile Ataç'ın bu görüşlerini 1974'te çıkan *Yeni Tanrılar* adlı kitabının 237. sayfasında da kullanmıştır.

[245] Melih Cevdet Anday, Valery'nin "Sen kafesi yap, kuş nasıl olsa gelir." sözünü şu kitaplarında da kullanmıştır: 1978'de çıkan *Yasak*'ta sayfa 81'de, 1999'da çıkan *Geçmişin Geleceği'*nda sayfa 137'de, 2001'de çıkan *Çok Sesli Toplum*'da sayfa 374'te, 2009b çıkan *Bakır* Çağı'nda sayfa 25'te.

Cevdet, *Anadolu'da ve Sosyalist Ülkelerde* adlı kitabında da "Valery'nin uzun yıllar matematik çalıştığını biliyoruz." (Anday 1977b: 209) diyerek bu konuyu ele almıştır. Saklanmış bir güzelliğin bulunmadığını belirten Anday, onu sanatçının yaratacağını vurguladıktan Paul Valery'nin sözlerini açıklamayı sürdürür: "Valery'nin 'matematik' sözünü biz burada 'yapı' kavramı ile değiştirebiliriz. Ortaya, daha önce var olmayan bir yapı çıkacaktır, yepyeni bir dünyadır bu." (Anday 1994a: 269).

Şiirde açıklık-kaplılık konusunda düşüncelerini açıklayan Melih Cevdet, Paul Valery'i ele alırken onun Türk ozanları üzerindeki etkilerini de irdeler. 1978'de çıkan *Yasak* adlı kitabında yer alan "Anlamın Anlamı" başlıklı yazısında Valery'nin Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'de ne kadar etkili olduğunu ortaya koyar. Anday yazısının girişinde Ahmet Haşim'den şu sözleri aktarır:

> "Bir şiirin anlamı başka bir anlam olmağa elverişli oldukça her okuyan ona kendi hayatının da anlamını verir ve böylelikle şiir herkesin istediği yolda anlayacağı ve bundan ötürü de sonsuz duyarlıkları içine alabilecek bir genişliği olandır." (Anday 1978: 25)

Melih Cevdet, Ahmet Haşim'den sonra Yahya Kemal'in de şiirle ilgili sözlerini ele alır. Onun duygunun dile dönüştürülmesini savunurken amacının okura içtenlik vermek olduğunu belirtir: "Şiir duygusunu lisan haline getirinceye kadar yoğurmak, onu çok toplu bir madde haline sokmak, o kadar ki, mısra güya hissin ta kendisi imiş gibi okura samimi bir vehim vermek (...)" (Anday 1978: 25). Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'deki Valery etkisini bir bakıma göstermek isteyen Anday, Valery'nin düşüncelerinde şiirde anlamın ne olduğunu ondan uzun bir alıntı yaparak gösterir. Şiirde anlama karşı çıkan ve tek anlamın şiir mantığına aykırı olduğunu savunan Valery'den şunları aktarır:

> "Şiirlerime ne anlam verilirse anlamları odur. Benim onlardan çıkardığım anlam bana göredir, kimsenin onlara başka anlamlar vermesine engel olmaz. Her şiirin, şairin belirli bir düşüncesine uygun, yahut bu düşüncenin tıpkısı, asıl, tek bir anlamı olduğunu söylemek, şiirin yapısına aykırı, şiiri öldürebilecek bir yanılmadır... Şiirin amacı, hiç bir zaman belirli bir şey anlatmak değildir... Şiirin anlamı, şairin içinden geçen anlaşılabilir, olabilir olayları okura aktarmak değildir. İstenilen, okurda bir ruh hali yaratmaktır." (Anday 1978: 25)

Çağdaş şiirin düzyazıya çevrilemeyen söz olduğunu belirten Anday, Paul Valery'nin de bu düşünceyi savunarak şiirin düzyazıya çevrilemeyeceğini belirttiğini söyler. Anday'ın

söylediğine göre, bir şiiri düzyazıya çevirmeyi, bir öğretim ya da sınav gereci durumuna getirmeyi çok yanlış bulan Paul Valery, şu nedenlerden ötürü şiirin düzyazıya çevrilmesine karşı çıkmaktadır:

> "Ozan sözcükleri kullanıma ve gereksemeye göre kullandığından, başka türlü kullanır. Kuşku yok ki, bunlar gene aynı sözcüklerdir, ama hiç de aynı değerler değildir. Onun işi, âdet olmayanı, söylenmeyeni söylemektir ve düzyazı ile konuşmadığını tanıtlayan her şey onun için iyidir. Uyaklar, sözcük oyunları, hayaller, bütün bunlar, ister yeni buluşlar, ister öteden beri alışılmış şeyler olsun, hepsi de okurun düzyazı eğilimine karşı koyan birer araçtır." (Anday 1994a: 339)

Görüldüğü gibi Melih Cevdet, "Şiir sözcüklerle yapılır." diyen Valery'nin şiirde anlam ve şiir dili üzerinde söylediklerini ön plana çıkarmıştır.

Anday yazılarında *Franz Kafka* (1883-1924) üzerinde de durur. Onun romancılığı hakkında bilgi verir. 1999'da çıkan *Geçmişin Geleceği* adlı kitabında Kafka'nın masalımsı bir dünyada yaşadığını belirten Anday, Lydia masallarının Kafka'da sürdüğünü söyledikten sonra şöyle devam eder: "Kafka'nın bütün öyküleri zaman dışıdır, tıpkı masallar gibi. Diyeceğim, Sardis'ten Lydia tarihinden sonra, okunacak en uygun romanı bulmuştum. Çağımızın masalcısıdır Kafka." (Anday 1999: 94). *Şato* ile *Dava* ya da *Amerika* arasında bir derecelendirme yapılamayacağını belirten Anday, Kafka'daki masalımsılığın nedenini de bulmaya çalışır: "Sanırım onun Avrupa'yı şaşırtması da bundandır. Gelişim işlemez onda, zaman dışıdır, masala benzemesini, böyle açıklamak bana doğru görünüyor." (Anday 1992b: 116)

Melih Cevdet, Kafka'nın yapıtlarında "beklemek" temasında yoğunlaştığını vurgular: " 'Beklemek'tir Kafka'nın üzerinde durduğu tek tema. *Dava*'da da öyle, *Amerika*'da da. Bay K. *Şato*'da şatoya girmeyi, *Dava*'nın başkişisi duruşmanın sona ermesini bekler." (Anday 1999: 94). Kafka'ya yozlaşmış yazar diyenlerin, aslında onun anlattığı toplumun yozlaştığını fark edemediler diyen Anday, Kafka'nın romanlarında yerel ve evrensel olanı bağdaştırdığını belirtir: "(...) kişilerin ve olaylann kısa yaşamını çok aşan, yersel ve evrenseli birleştiren ve bağdaştıran, bu yoldan da insanoğlunun serüvenini, zaten içermekte olduğu çağdaş niteliğiyle canlandıran bir sanatın tipik yaratıcısıydı!" (Anday 2009a: 302). Anday, *Şato* için Kafka'nın başyapıtı dediklerini söyledikten sonra "Oysa Kafka'nın

yapıtlarından yalnız biri için 'başyapıt' demek hiç doğru olmaz sanırım." (Anday 1992b: 115) diyerek Kafka'nın tüm yapıtlarına aynı gözle baktığını açıklar. Kafka'nın Kafka olarak doğduğunu vurgular.

Anday'ın üzerinde durduğu önemli isimlerden biri de *Philippe Soupault* (1897-1990)'dur. Melih Cevdet, Soupault'nun Türkiye'ye gelmesini ve Orhan Veli'nin kaldığı bekar evinde onu karşılamalarını uzun uzun 1978'de yayımlanan *Yasak* ile 2009'da çıkan *Akan Zaman Duran Zaman* adlı kitabında anlatır. Anday, Philippe Soupault'yu Türkiye'de nasıl karşıladıklarına geçmeden önce, bir şair olarak onun özelliklerine değinir. Philippe Soupault'nun Breton'la birlikte yazdıkları *Les Chemps Magnetiques* adlı kitapla yazın alanına girdiğini vurgulayan Anday, açıklamalarına şöyle devam eder:

> "İlk şiir kitabındaki şiirler Gerçeküstü anlayışın ürünleridir. Ama o, belli bir anlayış içinde sürgit kalacak doğada değildi, durmadan kendini arayan, bulmaya çalışan bir yazar, ozan niteliği gösteriyordu. Şiirden başka, romanlar, yaşam öyküleri de kaleme aldı." (Anday 1978: 54).

Anday'ın söylediğine göre, Oktay Rifat ile Orhan Veli gibi ünlü ozanlar Soupault'dan çeviriler yaptıkları için Türkiye'ye gelmeden önce de o, burada tanınan bir şairdir. Anday, Ankara Palas'ta kalan Soupault'yu Ankara'da önce Cahit Sıtkı Tarancı'nın sonra da Orhan Veli'nin kaldığı evde konuk ettiklerini belirtir:

> "Ankara'da, Yenişehir'de bir apartmanın bahçesinde tek odalı bir ev vardı, belki apartman kapıcısı için, belki de işçilere sığmak olarak yapılmıştı, her neyse... Orada bir zaman Cahit Sıtkı Tarancı oturmuştu bekârlığında, Cahit evlenip gidince bu tek odalı evi Orhan Veli tuttu." (Anday 1978: 54) [246]

---

[246] Anday, *Milliyet* gazetesinde bu konuyu benzer şekilde anlatır: "Unutamayacağım anılarımdan biri, ünlü Fransız ozanı Philippe Soupault'yu Yaprak yönetim evimizde ağırlamamızdır. Gerçekte böyle bir ev yoktu. Orhan Veli, o zaman, bir apartmanın bahçesindeki tek odalı bir evde oturuyordu. Odanın duvarları çatlak çatlaktı. Döşeme dayama bakımından yoksuldu. Tuvaleti yoktu diyebilirim. Bu yüzden biz, ünlü Fransız ozanını bir lokantaya davet etmek istedik. Ama o razı olmamış buna, ille de Yaprakçıların yönetim evine geleceğim diye tutturmuş. Odaya iki gün içinde badana vurduk, çatlakları elimizdeki Yaprak dergileriyle kapattık, evlerimizden koltuklar, masa, kilimler, içki-yemek takımları getirdik. Hiç unutamam, şiir okuma sırası kendine geldiğinde, Orhan Veli, Soupault'dan yaptığı 'Şakir efendi öldü / dün / gece Çerkeş'te / Çerkeş'te öldü gitti' çevirisini okudu. Biz gülüşmeye başlayınca, adam ne oluyor gibilerden bakındı. Anlattık. Bir daha dinledi. 'Tamam' dedi, 'benim şiirim bu.' Sonra ülkemizden ayrılırken, 'şiiri Türkiye'de buldum' diye demeç verdi gazetelere." (15 Ekim 1981 - *Milliyet Sanat* Dergisi)

Orhan Veli'nin, Soupault'dan çevirdiği şiiri ona okuduğunu belirten Anday, Philippe Soupault'nun şiir çevirisi konusunda kendilerine düşüncelerini açıkladığını belirtir. Philippe Soupault'nun şiir çevirisine olumlu baktığını ve insanların anlaşma aracı olacağına inandığını belirtir:

> "Şiir gerçi bir söz sanatıdır ama bir öz sanatıdır da. Bu bakımdan başka dile çevrilebilmelidir. Ben şiirin çevrilebileceğine inanıyorum. Giderek daha da fazlasına, şiir dilinin müzik gibi uluslararası bir dil olduğuna inanıyorum. Dünya ulusları birbirlerini, belki her şeyden çok, şiirle anlayacaklardır." (Anday 2009b: 133)

Anday, Philippe Soupault'nun Yurdumuzdan ayrılırken de bir gazeteciye şöyle demişti: "Şiiri bütün dünyada aradım, Türkiye'de buldum," dediğini de sözlerine ekler.

Anday'ın üzerinde durduğu önemli adlardan biri olan *Octavio Paz(1914-1998)*, dünya edebiyatında denemeci ve ozan kimlikleriyle tanınır. Octavio Paz'ın şiirine varmak için çifte anahtar kullanmamız gerekir kanısındayım, diyen Anday, bu çifte anahtarın onun şiiri olduğunu belirtir. Melih Cevdet, 1999'da yayımlanan *Geçmişin Geleceği* adlı kitabında Octavio Paz'ın ayırıcı özelliklerini şöyle açıklar:

> "Düşle gerçek, nesne ile söz, bilgi ile büyü, imge ile düz söz, dünya görüşü ile şiirsel dünya, onda birbirlerinden ayrılamayacak öğeler olarak bir anlam-yapı birliğini yaratırlar. Entelektüel bir ozandır Octavio Paz ve böyle olmasının kendisini bir iç çatışmaya sokacağını bilerek serüvenini göğüslemiştir. Çağımızın yarattığı yeni bir ozan tipidir bu ve başarıya eremezse ya zekânın ya da duygunun mezarına gömülecektir. Bunu bilen Paz, gerçeği düşe, nesneyi söze, bilgiyi büyüye imgeyi düz söze çevirmez, onlara, yer değiştirerek birbirlerini temsil etme olanağı sağlar. İşinin büyük güçlüğü buradadır." (Anday 1999: 74)

Octavio Paz'da "sözcük" bir gösteren olmaktan çıkıp "gösterilen" durumuna geçer, diyen Anday, sözlerine şöyle devam eder: "Octavio Paz'ın en dikkatli, en titiz yanı, imgenin, simgeye kaymamasında gösterir kendini." (Anday 1999: 75). Melih Cevdet'e göre, Octavio Paz'ın şiirine ancak, "(...) onun imge dünyasına girerek varabilirsiniz; bu dünya ne bir süs dünyasıdır ne de istenerek kapalı kılınmıştır, neyse odur o." (Anday 1999: 75).

Anday, şiirleri dışında, denemelerini, eleştirilerini de okuduğunu belirttiği Octavio Paz'ın çok iyi okur olduğunu vurguladıktan sonra onun ne zaman yazdığını şu sözlerle açıklar: "Gerçekte bir profesyonel okur olduğunu söylüyor. Yalnızca gerektiği zaman, isteğin ateşi

yandığı zaman yazar." (Anday 2002b: 60). Octavio Paz'da imge yapısının örnek bir Gerçeküstücü nitelik taşıdığını vurgulayan Anday, Paz'ın okurundan yapıtlarını okurken uyanık olmalarını istediğini belirtir: "Octavio Paz, okurundan sürekli uyanıldık ister, çünkü söz hep yeni ve şaşırtıcıdır. Bu söz bizi kendinden başka bir yere götürmez, kendisiyle başlar ve kendisi ile son bulur." (Anday 1994b: 238). Melih Cevdet, Paz'ın Gerçeküstücülük akımıyla olan ilişkisini 1994'te yayımlanan *Geleceği Yaşamak* adlı kitabında da yineler ve Andre Laude'dan da alıntı yaparak şunları söyler:

> "Dünyayı gezmiş görmüş olan Octavio Paz, şiiri nerede buldu ise benimsemiştir; Paris'te iken Gerçeküstücü imge yapısını aldı, Japonya'da iken de 'haiku'lardan etkilendi ve Meksika şiirine evrensel bir duygusallık kazandırdı. Demedi Breton'un adı geçtiğinde, Andre Laude'a şu ilginç sözleri söylüyor Octavio Paz: 'Gerçeküstücülük bir kışkırtma idi. Bu akımın etikasına hep bağlı kalmışımdır. Ama ecriture automatique'in olanaklarından çok küşümlüyüm. Bilirsiniz Breton'un da kuşkuları vardı bu konuda.'" (Anday 1994b: 237)

Birçok yazısında Octavio Paz'ı konu edinen Anday, kimi yazılarında da onun düşünür yönüne değinir. 1994'te çıkan *Geleceği Yaşamak* adlı kitabında Nobel'i kazanmasında sanatçı kişiliğinin yanında güçlü bir düşünür kimliği taşımasının önemli olduğunu vurguladıktan sonra sözlerine şu şekilde devam eder:

> "Gerçekten de, Octavıo Paz, yalnız şiirle yetinseydi, tanınma alanı bunca geniş olmazdı. En başta çağımızın toplumsal, siyasal sorunları olmak üzere, insanlığın evrensel macerası onu hep ilgilendirdi. Yaşantısı da bu ilgiyi besleyecek güçte ve verimdeydi. Böylece çağımızın sayılı düşünürlerinden biri olarak bilindi... elbet bu geniş ilgi alanı içinde yurdu Meksika özel bir yer tutar onun için." (Anday 1994b: 239)

Anday, Bozkurt Güvenç tarafından *Yalnızlık Dolambacı* adıyla Türkçeye kazandırılan ve orijinal adı *El laberinto de la Soledad* olan Octavio Paz'ın kitabına da değinir. bu kitaptan alıntılar yapar.[247] Melih Cevdet, Octavio Paz'ı ele aldığı yazılarında onun 1960'larla birlikte ortaya çıkan "gençlik olayları"yla ilgili neler düşündüğüne de değinir. 1994'te çıkan *İmge Ormanları* adlı kitabında Octavio Paz'ın bu olayları nasıl gördüğünü şu sözlerle açıklar:

---

[247] "Yapıtının birinci bölümünde şöyle diyor Octavio Paz : éBir dönem düşünmüştüm ki; ülkemin kendine özgü kişiliği sorununa böylesine merak sardırmam, yararsız ve sakıncalı bir tutkudan başka bir şey değildir, kendimizle ilgili çetin sorular sormaktansa, toplumumuzun gerçekleri üzerinde çalışmamın daha verimli olacağını da sanmıştım : Öyle derin derin düşüncelere dalarak değil de, insanların arasına karışarak o gerçeklerin üstesinden gelebilirdik. Kendimizi öteki toplumlardan ayırabiliriz kuşkusuz.(...)' " (Anday 1994b: 239)

> "Octavio Paz, bizim genel olarak 'gençlik olayları' dediğimiz olayların 1960'lara doğru başladığını anlatarak giriyor konuya, evet, bu bir kargaşalıktır diyor, ama bu, Marx'çılığın öngördüğü türden ekonomik kaynaklı bir olay değildir ve kahramanları proletaryadan gelmez, bir politik bunalımıdır bu, daha çok törebilimseldir, tinseldir, oyuncuları işçiler değil ayrıcalıklı bir katman olan öğrencilerdir. Bunların amacı, bilinen anlamı ile, bir devrim değildi, hatta ayaklanma bile değil, başkaldırma idi. Orta sınıfın bir kolunun başkaldırısı." (Anday 1994a: 234)

Melih Cevdet konuyu geliştirerek Octavio Paz'ın gençlik olaylarına yaklaşımını ayrıntılı şekilde açıklamaya devam eder. "Octavio Paz'a göre, modern Batının tarihi, İspanyollarla Portekizlilerin Afrika'da, Asya'da ve Amerika'da yayılmaları ile başlar." (Anday 1994a: 235) alıntısıyla Paz'ın görüşlerini aktaran Anday, yirminci yüzyılın ilk yarısında bunun eleştirisinin başladığını belirttikten sonra Batı Avrupa'da, romancıların, ozanların, düşünürlerin bu konu üzerinde durduklarını vurgular ve şöyle devam eder:

> "İşte başkaldıran gençlik, bu düşünürlerin öne sürdüğü temaları benimsemiştir. Bu eylem, dinle devrim, erotizm ile ütopi arasında bir süre sallanır, sonra birden kalkar ortadan, yok oluverir. Paz, 'İşte bizim sosyologlarımızın açıklayamadıkları konu budur,' diyor. Gerçi ortada, egemen değerlerin yadsınması vardır, bir eleştiridir bu, ama tam anlamı ile eleştirel bir akım değildir. Bu protestolarda, manifestlerde, bir önceki kuşağın düşünür ve ozanlarının ortaya attıkları düşünler dışında bir şey bulunmaz. Demek entelektüel bir başkaldırı değildir bu, moraldir, gençler yeni düşünler getirmemişler, eskilerin kalıtımcılatt olmuşlardır." (Anday 1994a: 235).

Melih Cevdet, yukarıda açıklanan edebiyatçılar dışında başka edebiyatçılara da yazılarında yer verir; bunları bir yazısının tam konusu yapmaz, işlediği temaya göre bunlardan söz eder ya da alıntı yapar. Örneğin Anday şiirde zamanı ele aldığı bir yazısında *Paul Claudel*'den şu alıntıyı yapar: "Bize yetmeyen zaman değil kesinlikle, zamana yetmeyen biziz." (Anday 1992b: 221). Anday şiir dilinden söz ederken *Mallarme*[248]'ye değinir. Onun şiirin sözcüklerle yazıldığını söylediğini belirtir. Anday, tragedyayı açıklarken *Corneille*[249]'ye değinir. Onun Le Cid adlı tragedyasından alıntı yapar. Anday iyi ozanın çok şiirle değil, az ve sanatsal yönden ağır olan şiirlerle ozan olduğunu vurguladığı yazısında "Sözgelişi, *Edgar Allan Poe*'nun elli üç şiiri var." (Anday 2008b: 168) diyerek Poe'ye değinir. Anday'ın üzerinde durduğu ozanlardan biri de Verlaine'dir. Anday yazılarında Verlaine'in şiirde "Tekli dizeden vazgeçme" (Anday 2001: 15) dediğini söyler. Melih Cevdet,

---

[248] bkz. Anday 1992b,103; 2001, 374.

[249] bkz. Anday 2008b,167.

düzanlatım şiirden söz ederken *Paul Eluard*'ın "Toilette" adlı yapıtını örnek olarak verir.[250] 2009’da çıkan *Akan Zaman Duran Zaman* adlı kitabında Müzik-resim ilişkisine değindiği bir yazısında[251] Anday, *Badelaire* 1859 Nisanında “Richard Wagner" adıyla çıkan makalesinden söz ederek Badelaire’in bu konuya nasıl yaklaştığını açıklayarak onu yazısında kullanır. Anday yine, Sabahattin Kudret Aksal’la şiir üzerinde konuşurken *Baudelaire*’nin bir dizesi üzerinde tartışırlar.[252] Melih Cevdet, *Moliere*’e de yazılarında değinir. 1994’te çıkan *İmge Ormanları*’nda Eski Yunan'da gülmenin ayıp olmadığını belirten Anday, Moliere döneminde “O zaman gülmek halka özgü diye bilinirdi. Bu bakımdan kibarlar Moliere'in oyunlarından hoşlanmamışlardır.” (Anday 1994a: 117) diyen Anday, Moliere’in Kadınlar Okulu’na gelen tepkileri yanıtlamak için “Kadınlar Okulu'nun Eleştirisi adlı küçük bir oyun yazmıştı.” (Anday 2001: 118) diyerek Moliere’in düşüncelerini savunduğunu söyler. Melih Cevdet ayrıca denemelerinde *Balzac, Maksim Gorki, Rene Char, Andre Gide, Plehanov, Arthur Rimbaud, Pablo Neruda* gibi isimlere de değinir.

3.3.TÜRK YAZINI

Bir Cumhuriyet dönemi ozanı olarak Melih Cevdet, Türk edebiyatı üzerinde eleştirel bir bakış açısıyla durmuştur. Ağırlıklı olarak şiiri konu edinen Anday, Türk şiirindeki biçim, ölçü, konu gibi temaları ele alır. Divan edebiyatı üzerinden Türk şiirinde klasik yapıtların olup olmadığını irdeler. Türk şiirinde Batılı yazın akımlarının uygulanışını yorumlayan Anday, yazınımızda modern şiirin ortaya çıkışını, siyaset algısını konu edinir. Anday’ın düşünce yazılarında Türk yazınının dönemleri de işlenir. Halk ve Divan yazınlarını açıklamakla yetinmeyen Anday, Tanzimat dönemine ve Cumhuriyet döneminin özelliklerine yakından değinir. Garip ve II. Yeni şiirinin getirdikleri üzerinde durur.

---

[250] bkz. Anday 1994b,374.
[251] bkz. Anday 2009b,256.
[252] bkz. Anday 2008a, 61.

Anday, 1994'te çıkan *Geleceği Yaşamak* adlı kitabında yer alan "Biçem Üstüne" başlıklı yazısında "biçem" ile "üslup" sözcüklerini karşılaştırır. Türk yazınında biçem kavramının ne zaman ortaya çıktığını, "Bize üslup kavramı Tanzimat'tan sonra, çeviri yolu ile girdi." (Anday 1994b: 304) sözleriyle açıklayan Anday, Fransız yazarı ve doğa bilgini Buffon'un biçemi ele alışını ve onun tanımın Türkçeye girişini şöyle açıklar: "(...) Buffon, akademiye kabulü dolayısıyla verdiği söylevde (1753) 'Le style est l'homme mémé' (Üslup insanın ta kendisidir) demişti; bu söz, dilimize 'Üslûb-i beyan ayniyle insandır' diye çevrildi." (Anday 1994b: 304). Melih Cevdet, Tanzimat yıllarında biçem sözcüğünün tam anlamıyla kavranılamadığını vurgular:

> "Buradaki 'beyan' sözcüğü için eski sözlüklerimizde 'anlatma, ifade, ifham. Belagat aksamından bir kısım' karşılıkları gösterilir. Demek söyleme ile, yazma ile ilişkili bir kavram sanılmış. Oysa o zamanlar Batı'da bir ressamın, bir müzikçinin bir mobilyanın, bir giysinin... biçeminden söz edildiğine bakılırsa konu oldukça geniş tutulmaktadır. (Anday 1994b: 304).

Yukarıdaki açıklamalardan sonra Melih Cevdet, Arapça "üslup" sözcüğü ile Türkçe "biçem" sözcüklerini ele alır. "Biçem" sözcüğünün nasıl ortaya çıktığını irdeleyen Anday, üslup sözcüğünün anlamının belirsiz olduğunu vurgular. Melih Cevdet bir sözcüğü, kök anlamını bilmeden kullanmak özellikle bizde çok olağan olduğunu belirtir:

> "Eski bir sözlüğü açın bakın, 'Tarz, usul, tarzı ifade, selika' der 'üslup' için. Ya 'selika?' O ne anlama geliyor? 'Güzel söyleme ve yazmadaki tabii istidat.' Görüyor musunuz anlama, öğrenme çabamızın nasıl boşa gittiğini? Efendim ben, üslubun, selikanın nerede, nasıl kullanıldığını değil, kökten ne anlama geldiğini merak ediyorum. O anlam ortadan kalkmış olabilir, olsun, gene de gereklidir onu bilmem, nereden kalkıp nereye gelindiğini anlamam için gereklidir." (Anday 1994b: 304)

Anday üstteki paragrafta değindiği karmaşıklıktan biçem sözcüğüyle kurtulduğumuzu söyler: " 'Üslup' yerine artık 'biçem' sözcüğünü kullanıyoruz ya, kurtulduk o sıkıntıdan... Biç, biçim, biçmek sözcükleri hiç de yabancımız değildir çünkü." (Anday 1994b: 304).

Türk edebiyatında şiirin biçiminde İslamiyet'in kabulünden sonra değişiklikler ortaya çıkmıştır. Dörtlükle yazılan halk şiirinin yanında beyitle, bentle ve aruz ölçüsüyle şiirlerin yazılması buna örnektir. 19. yüzyılın ikinci yarısında ise Batı tarzı şiir biçimleri Türk şiirinde görülür. Tanzimat'la birlikte Türk edebiyatı Doğu-Batı karşımı bir edebiyata dönüşür. Melih Cevdet, Türk şiirindeki biçimsel değişimi şöyle özetler:

> "Şiir, dizelerden kuruludur; dize ise ölçü (eski: vezin) denilen düzenceye uyularak ortaya çıkarılır. Bizim şiirimizde aruz ve hece eskiden beri bilinen iki ölçü örneğidir. Bunlar dışındakiler de müsiezad (ar. ziyademden) ile eskiden serbest vezin, sonraları özgür koşuk dediğimiz düzencelerdir. Müstezad, eski şiirimizde (aruzla yazılan şiirimizde) uzunlu kısalı dizelerle oluşturulan bir şiir türü idi; örneğin mefûlü mefâîlü mefâîlü faulün ölçüsündeki uzun dizeden sonra, mefûlü faulün ölçüsündeki kısa dize gelirdi. Özgür koşukta ise dize ölçüleri birbirini tutmaz; şair burada kendini özgür sayar, fakat gene de uyak kullanır." (Anday 1994b: 372)

Anday yazılarında Türk yazınında biçim ve öz algısına birlikte değinir. Anday: "Bizim çağdaş edebiyatımıza çok etkisi olmuş sanat anlayışlarından birine göre, biçim yâni form, uygarlığın ortak malıdır; öz ise yerlidir." (Anday 1977a: 192) diyerek Türk yazınında biçim-öz algısının nasıl ele alındığını ortaya koyar. Biçimin özü, özün de biçimi getirdiği kuralının doğruluğuna inanmasına karşın Anday, biçim alışverişinin kolaylığına karşılık, öze ancak somut bir yoldan varılabileceğini vurguladıktan sonra sözlerinde şöyle devam eder: "Bu öz, hiç bir zaman benzeri bulunmayan bir insanı hedef tutmaz; o, insana yâni humen olana ancak somut bir yoldan varılabileceğini düşünmekle en doğru anlamını kazanabilir." (Anday 1977a: 192). Anday somut insana ulaşmayan özün evrensel olamayacağını vurgular.

Melih Cevdet Anday'ın üzerinde durduğu konulardan biri Türk yazınının henüz Batı'yı yakalayamamasıdır. Tanzimat'tan beri Batı yazınına özendiğimizi belirten Anday, Batı yazını içindeki yerimizin ne olduğunu sorguladıktan sonra şu açıklamayı yapar: "Biz Batı yazınına öykünme dönemindeyiz, o yazına yeni bir yan katmış değiliz. Bütün ozanlarımızın Batı'da ustaları var. Biz ozanlarımızla ne denli övünürsek övünelim, bir Batılı onlarda, öykünmeden başka bir yan bulamayacaktır." (Anday 1984: 68). Anday, Batı yazını içinde yenilik yapmak istiyorsak ilk önce medeniyet ortaktır, hars ise ulusaldır, diyen Ziya Gökalp'in ortaya attığı medeniyet, hars ikiliğini terk etmemiz gerektiğini belirtir. Anday, Ziya Gökalp'in Batı uygarlığından biçimler alacağız, o biçimlere ulusal özler konduracağız, düşüncesinde olduğunu açıkladıktan sonra bu durumun gerçekleşmesinin imkansız olduğunu şu şekilde belirtir: "Doğrusu, safça bir öğüt. Ninnilerimizi füg'le ezgileyeceğiz; özle biçim birbirinden bu denli ayrı değildir ki birleştirilebilsinler. Öz, biçimi, biçim de özü yaratır. (Anday 1984: 68). Anday'a göre, Batı'dan en son akımları ve ozanları örnek almak yerine gereksinim duyduğumuz sanatçılar ya da akımlar örnek alınmalıdır: "Bugün bizim

Homeros'u örnek tutmamızla, en yeni bir Batılı ozanı örnek tutmamız arasında, yazınımızın kişiliğini bulması bakımından, ne gibi bir ayırım düşünülebilir?" (Anday 1984: 68). Anday sözlerinin devamında bu durumdan kurtulmak için "Bizim Batı yazını içinde bir yeniliğimiz olacaksa, bu yenilik yalnız özde değil, biçimde de görünmek gerekir. Sözgelişi, şiirimizi ele alalım: Bizim ozanlarımızın kendilerini Batılı saymaları için Batılı ozanların sorunları ile karşı karşıya gelmeleri zorunludur." (Anday 1984: 68) sözleriyle Batılı olabilmenin yolunu da gösterir.

Melih Cevdet'in Türk edebiyatını irdelerken üzerinde çokça durduğu konulardan biri de bizde klâsik olup olmadığı tartışmasıdır. Divan şiirinin, Tanzimat şiirinin, Servet-i Fünun şiirinin yeni kuşaklara sevdirilemeyeceğini belirten Anday, sözlerinin gerekçesini şöyle açıklar: "(...) bunlar gençlerimiz, öğrencilerimiz için katlanılması zorunlu bir yorgunluk, geçilmesi gerekli bir güçlük durumundadır." (Anday 1977b: 130). Bu sözlerden sonra klâsik kavramına geçen Anday, Türk edebiyatında klâsik yapıtın bulunmadığını "(...) bana klâsiklerimizi soran bir yabancı yazara 'Bizim klâsiklerimiz yoktur' yanıtı vermiş, böyle dediğimi de yazmıştım." (Anday 1984: 130) diyerek açıklar. Melih Cevdet, Türk edebiyatında klâsik olmadığını söylediği için kendisine tepki gösterenlere yanıt vermekten de geri durmaz. Ona göre Baki', Nefi' gibi Yunus Emre de klâsik sayılamaz. Anday bu görüşlerinin nedenlerini şu şekilde açıklar:

> "(...) Burhan Toprak *Yunus Emre Divanı* adlı kitabını yayımlayıncaya değin kimse Yunus Emre'nin sözünü etmiyordu. Fuat Köprülü'nün 'İlk mutasavvıfları', bu ozanımızı ozan olarak tanıtan bir kitap değildir. Yunus Emre'den Mevlânâ'nın hayranlıkla söz ettiğine ilişkin öyküsü belgesizdir. Namık Kemal, Sahaflar Çarşısı'nda gördüğü Yunus İlâhileri kitabını elinden attığını, yazarken, onu ne denli küçük gördüğünü belirtir. Sadece halkın ağzında söylenegelmesi halk ozanlarının 'klâsik' sayılmasına elvermeyeceğine göre, onların yerini yazınımızın gelenek zinciri içinde aramamamız gerekir. Yoktur bizim yazılı şiirimizde böyle bir gelenek; Divan şiiri de, Tanzimat şiiri de, Edebiyat-ı Cedide şiiri de yaşamını sürdürememiş, örnek alınma talihine erememiştir." (Anday 1977b: 130-131)

Divan edebiyatının okunmamasını dil devrimine bağlayanlara karşı çıkan Melih Cevdet, bu suçlamanın ne kerte boş olduğunu, yanlışlıklar içerdiğini şu sözleriyle açıklar: "Bugün bize kim Divan ozanı gibi, Edebiyat-ı Cedide ozanı gibi, onların dili ile yazmamızı

öğütleyebilir? Böylece bir ozan çıksa (çıkamaz ya) bir tek okur bulabilir mi?" (Anday 1977b: 132).

Divan şiirinin klâsik olduğu görüşünü Yahya Kemal'in ortaya attığını belirten Anday, onun anılarından yararlanır. Mallarme ve Verlaine'in etkisiyle Divan şiirine yönelen Beyatlı'nın anılarından Anday şunları aktarır: "(...) Mallarme'nin bu tavsiyesini okur okumaz, Paris'teki şark dilleri mektebine koştum. Burada Arapçamı, Farsçamı ilerletmeye çalıştım. Divan şiirimizi okuyup anlamanın yollarını araştırdım. Kader bana Türk şiirini ve, onun klasiklerini öğrenme fırsatını Fransa'da vermişti." (Anday 1994a: 277). Anday bu alıntıdan sonra Divan edebiyatının yalnızca Yahya Kemal için klâsik olduğunu vurgular: "(...) İşte 'klasik' sözü gene çıktı karşımıza ve bu kez örnek tutulan, dili taklit edilen bir şiir anlamına. Bu anlamı ile divan şiiri klasiktir, ama yalnızca Yahya Kemal için." (Anday 1994a 277). Melih Cevdet Anday, Divan edebiyatının niçin klâsik edebiyat olamayacağını Fransız edebiyatı üzerinden verir:

> "Fransız klasik edebiyatının dil anlığı, örnek tutulma, doğruluk, doğallık kaygısı, lirizme karşı olma, ahlaki incelemeyle uğraşma, hayal ve duyguculuğun akıl aracılığı ile düzene sokulması, açıklık ve uyum gibi özellikleri var mıydı bu şiirde? Böyle bir araştırmaya, karşılaştırmaya girilmeden ortada bir 'klasik' sözüdür gidiyordu.(...) Tanzimat'tan bu yana o şiir etkisini yitirmiştir, Yahya Kemal'e kadar açılmamıştır, unutulmuştur. Bugün ise doğru olarak okunamaz bile. " (Anday 1994a 277)

Anday, Yahya Kemal'in amacını, "Verlaine'nin XVIII. yüzyıl Fransızcasını kullanmasından esinlenmişti. Ama niyeti yeni bir şiir yaratmaktı." (Anday 1994a 277) şeklinde açıklar. Yahya Kemal ve klâsik tartışmasını geliştiren Anday, Yahya Kemal'in de gerçekte Divan edebiyatını klâsik edebiyat olarak görmediğini şu sözlerle ortaya koyar: "Gerçekte Yahya Kemal de bir Divan şiiri taklitçisi değildi, o şiir biçemine ve diline özenerek yazdığı şiirlerini *Eski Şiirin Rüzgârı İle* adı altında toplaması da bunu gösterir." (Anday 1984: 277) Anday sözlerini "Bunun için ben, 'Bizim klasiğimiz yok' demekte hiçbir sakınca görmüyorum." (Anday 1984: 277) diyerek bitirir. Anday yukarıdaki yazıları

dışında yine *İmge Ormanları* adlı yaptında 297-300. sayfaları arasında "klâsik" sözcüğüne değinir. Sainte-Beuve'ün[253] klâsik üzerinde yazdığı yazılarından alıntılar yapar.

Melih Cevdet'in üzerinde durduğu konulardan biri de Türk edebiyatındaki *yeni şiir anlayışı*dır. Yeni şiir için birbirini tutmayan yargılarla karşılaşıyoruz, diyen Anday, yeni şiirimizi anlaşılmaz bir söz yığını bulanlar da vardır, açık, seçik bulanlar da, dedikten sonra şöyle devam eder: "Doğrusu şu ki, bizim yeni şiirimiz bir yanlı değil; içinde birbiriyle bağdaşamayacak çeşitli anlayışlar var. Onu herkes, görebildiği, dokunabildiği yandan yargılıyor. Hani şu fil hikâyesi gibi." (Anday 2008b: 70). Melih Cevdet, yeni şiiri kapalı bunlara Nurullah Ataç'ın "Yeni şiirimizi anlaşılmaz bulanlara şaşıyorum, manası apaçık ortada." (Anday 2008b: 71) dediğini belirtir. Yeni şiirin yadırganmasının, süslü düzyazı olmamasından ileri geldiğini vurgulayan Anday, Rimbaud'dan, Edgar Allan Poe'dan başlayıp süregelen yeni şiirin iki temel niteliğinin bulunduğunu vurgular: "Bu şiir düzyazı değildir. Bu şiir süslü değildir." (Anday 2001: 334).

Anday, Türk şiirinde yeni şiir ilk ortaya çıktığında karşı çıkanların şimdi eleştirdikleri yeni şiirleri yazdıklarını belirtir: "Şiirimizde bir yenilik olmuştu; şiirin değişmeyeceğini öne süren kendini beğenmişler, 'tutmaz' diye kestirip atmışlardı. Bugün Orhan Veli'yi kimse yadırgamıyor. Tutmaz diyenlerin çocukları değil, kendileri yeni biçimlerle, yeni anlayışlarla yazmaya özendiler." (Anday 2008b: 129). Melih Cevdet, yeni şiirin ortaya çıkmasında Yahya Kemal'in oynadığı role de Sabahattin Eyüboğlu'dan aldığı aşağıdaki alıntıyla dikkatçeker: dikkat çeker:

> "Batılı şiirin söylenen, yazılan bir şey olmaktan çok yapılan bir şey olduğunu, öteki Batılı sanatlar gibi organik bir bütüne varmak istediğini, gelişigüzel değiştirmelerle değil, bir amaca yönelik geliştirmelerle kurulduğunu daha önce söylemiştik. Bizde bu türlü şiire Yahya Kemal'den önce rastlamak zordur. Yapısı bakımından Batılı diyebileceğimiz mısralarının yerini değiştiremeyeceğimiz ilk şiirleri o yaptı." (Anday 1992a: 335)

Anday, Sabahattin Eyuboğlu'nun sözlerini daha somut bir duruma getirmek için, Yahya Kemal'in "Hafız'ın Kabrinde" şiirini de örnek olarak verdiğini vurguladıktan sonra şunları

---

[253] Melih Vedet, Sainte-Beuve'ün, 1952 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'nca yayımlanan *Pazartesi Konuşmaları Seçmeler I* (Çeviren: Fehmi Baldaş) adlı kitabından yararlanır.

söyler: “Demek böylece, söylenen şiirden yazılan şiire, oradan da yapılan şiire gelmiş olduk.” (Anday 1992a: 335). Anday, 1994’te çıkan *İmge Ormanları* adlı kitabında yine yeni şiir konusuna değinir. Yeni şiirin benimsenmesinin artık kesinleştiğini söyledikten sonra, eski şiirin neredeyse unutulduğunu söyler:

> “Eski şiirimizi sevenlerin yavaş yavaş dünyadan el etek çekmesinden, gençlerin ise kendilerini bu şiir içinde bulmalarından mı, yoksa bu şiirin kendi gücünü kanıtlamasından mıdır, ne denirse densin, çağımızın beğenisi, eski alışkanlıkları neredeyse unutturdu, bununla kalmayıp, eski şiirimizi elekten geçirip yaşayacak olanları yeniden değerlendirdi.” (Anday 1994a: 237)

İmge Ormanları adlı kitabının 278. sayfasında yeni şiirin, eski şiirin yerini aldığına değinen Anday, “Yeni Türk şiiri modern olarak doğdu.” (Anday 1994a: 278) dedikten sonra, eski şiirin ancak uzmanlık alanıyla ilgili kaldığını ve buna gerek olmadığını söyler: “Bugün eski şiirimiz ancak ozanlarımızın uzmanlık alanları içinde yer alabilir (sözgelişi ben çok yararlandım o şiirden). Bunda üzülecek bir şey yok, ben olanı dile getiriyorum sadece.” (Anday 1994a: 278) diyerek artık yeni şiirin egemenliğinin kesinleştiğini vurgular.

Türk edebiyatında yazın türlerinin fideliğini genellikle şiirin yaptığını vurgulayan Anday, yazınımızda şiirin temel alındığını vurguladıktan sonra, düzyazının şiirin üzerine kurulduğunu ve bunların birbirlerinden çok geç ayrıldığını söyler: “Eski şiirimiz ‘tümce’yi temel almıştı. Bu yüzden şiir ile düzyazının mantık bakımından ayrımı çok geç anlaşılmıştır.” (Anday 2009b: 287). Bu alışkanlık nedeniyle şiirli düzyazı, şiirli söz yanılgılarının da doğduğunu belirtir. “Cenap Şahabettin bir yana bırakılacak olursa, bizim bütün şiirimiz, düzyazıya benzer.” (Anday 2008b: 216) diyen Anday, şöyle devam eder: Ancak Haşim onu düzyazı mantığından kurtardıktan sonra, ozanlarımızın düşüncesi başka türlü işlemeye başlamıştır.” (Anday 2008b: 216). Türk edebiyatında Ahmet Haşim’le birlikte şiirde anlam konusu tartışılmaya açılmıştır. Daha sonra bu tartışma açık-kapalı şiir tartışmasına evrilmiştir. Anday sözlerinin devamında Türk şiirini düzyazıdan Ahmet Haşim’in kurtardığını belirtir: “Haşim onu düzyazı mantığından kurtardıktan sonra, ozanlarımızın düşüncesi başka türlü işlemeye başlamıştır.” (Anday 2008b: 216). Ahmet Haşim’den sonra şiirde açıklık kapalılık akımlarının birbirini kovaladığını vurgulayan Anday, “Bizim şiirimiz, hiçbir zaman, şiir üstüne yazdıklarımız kadar anlaşılması güç

olmamıştır." (Anday 2008b: 217) der. Melih Cevdet şiir üzerinde yazılan metinlerin şiirden daha zor anlaşılır olmasının nedenini Batı düşüncesini yaşamamış olmamıza bağlar: "Aydınlarımız, Eski Yunan ekininden uzak yetiştikleri için Yeniçağ Batı düşüncesini de benimseyememişler, bu yüzden açık seçik anlam kavramına gelememişlerdir." (Anday 2008b: 217).

Türk edebiyatında *eski-yeni çatışması* Tanzimat döneminde ortaya çıkmıştır. Türk yazınına Batılı yapıtların girmesiyle gözden düşen Divan şiirini savunmak isteyenler yeni şiire karşı Divan şiirini savunmuşlardır. Yeni yazıncılar ise çağdaş yazını savunmuşlardır.

Anday, 2009'da çıkan *Bakır Çağı* adlı kitabında eski-yeni çatışmasını ele alır. Tanzimat'ta başlayan eski yeni kavgasının, ilk dönemde, Divan şiiri anlayışına karşı gelenlerle o anlayışı sürdürmek isteyenler arasında olduğunu belirten Anday, Divan şiiri anlayışını yıkmak isteyenlerin amaçlarını sorgular, ne yapmak istediklerini açıklarken onların belirsiz Batıya yöneldiklerini söyler:

> " (...) sözgelişi eski Yunan ve Latin'e mi yöneldiler? Hayır. Geçmişteki hangi anlayışı doğru bularak canlandırmak ve ona dayanarak yaratmak istediler? Böyle bir anlayış ve böyle bir dayanak bulunduğunu söylemiyoruz. Tanzimatçılar sadece Batı'ya yönelmek istiyorlardı. Hangi Batıya? O da kesin olarak belli değil." (Anday 2009a: 244)

Melih Cevdet, Tanzimat'tan sonraki eski-yeni kavgasının eskiye düşmanlık ve eskiye hayranlık biçiminde yapıldığını vurguladıktan sonra şu değerlendirmeyi yapar: "Bana kalırsa, bizim edebiyatımızda şiirimizde gerçek bir eski yeni kavgası olmamıştır. Çünkü bizim edebiyatımızın ve şiirimizin, nedenlerini kendi içinde oluşturan tarihsel bir gelişimi olmamıştır." (Anday 2009a: 244). Anday bu tarihsel gelişimin olmaması nedeniyle de "(...) her yeni ozan, her yeni edebiyatçı, kendisinin ilk ve başlangıç olduğunu söylemekten başka tutacak bir yol bulamamıştır. Başka bir deyişle, bizim edebiyatımızdaki ve şiirimizdeki eski yeni kavgaları gerçekte bir sen ben kavgasıdır." (Anday 2009a: 244). Sözlerine, "Bunun için de hiçbir ozanımız, başka bir ozanı sevmiyor, sevdiğini söyleyemiyor, ne geçmişte, ne gününde, ilgisi, ilintisi olduğu bir ozanın sözünü edemiyor." (Anday 2009a: 244) diyerek sürdüren Anday ortaya çıkan olumsuz örneklere aşağıdaki sözleriyle devam eder: "Daha

kısası bizim edebiyatımız ve şiirimiz, bu yüzden, birbirlerinden hiç etkilenmemiş yüzlerce dahiyle doludur.” (Anday 2009a: 244).

Anday’ın üzerinde durduğu konular arasında *ulusallaşma, içtenlik* de yer alır. Türk edebiyatının gelişimini ulusallaşma yönünde yaptığını ve bu yolla dünyaya açılma olanağını bulduğunu belirten Melih Cevdet, Türk edebiyatında işlenen temalara da değinmiştir. Anday: “Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılma ve çöküş süreci içinde, Türklerin ulusallaşma eğilimi ve bilinci de gitgide artar.” (Anday 1977a: 194) dedikten sonra şu gelişmelerin yaşadığını belirtir: “Bu eğilim ve bilinç içinde, dil yabancı etkilerden kurtulma çabasına düşer. Arap ve fars dillerine karşı bir tepki belirir.” (Anday 1977a: 194).

Anday, Türk edebiyatındaki *ulus tema*sının doğuşunu açıklarken “Namık Kemal'in sadece yurtseverliği işlemesi, ulusallık kavramını ele almayışı nedendir? Çünkü bizim toplumumuz, o gün ulusal bir toplum değildi, çeşitli ulusların karmasıydı.” (Anday 2008b: 208) diyerek Tanzimat döneminde henüz ulus düşüncesinin oluşmadığını vurgular. Anday, ulus kavramının Türk şiirinde ortaya çıkışını “Ezilmesi gereken bir düşman kavramı olmadan düşünülemeyen yurtsever şiir, bizim toplu yurtseverlik anlayışımızdan doğmuştur. Çünkü ulusumuzun yurtseverlik duygusunda birleşmesini, savaşlar, özenle savunma savaşları sağlamıştır.” (Anday 1977a: 208) sözleriyle açıklar.

Türk edebiyatında *içtenlik,* Anday’a göre, ancak Tanzimat edebiyatıyla ortaya çıkmaya başlamıştır. “Bizde şiire samimiyeti getirmek istiyenler, Tanzimattan sonra yetişen ozanlardır. Hâmit bey, ölen eşi için, Ekrem bey ölen oğlu için şiirde gözyaşı dökmeye kalkmış.” (Anday 1961: 12). Anday, bu samimiyetin doğuşunda Fransız romantiklerinin etkisi olduğunu da belirtir.

Türkiye’de *Batılı yazın akımları*nın görülüşü Tanzimat’la başlar. Şinasi’nin aklı öne çıkararak Klasizm akımının, Namık Kemal’in Romantizm, Recaizade Mahmut Ekrem’in Realizm akımının öncülüğünü yaptığı Türk yazınında her dönem kendi psikolojik özelliklerine göre Batılı akımlara yaklaşmıştır.

Melih Cevdet, Türk edebiyatında Batılı akımları irdelerken simgecilik ile romantizm akımlarına yoğunlaşır. Yüzümüzü Batı yazınına çevirdikten sonra Batılı yazarların, ozanların öğrencisi olduğumuzu belirten Anday, “Başka yol da yoktu.” (Anday 2008b: 170) dedikten sonra romantizmin ve sembolizmin Türk edebiyatında kurulamadığını belirtir: “Kimi ozanımız romantiklere kimi ozanımız sembolistlere özendi. Ama bizim yazınımızda romantizm de sembolizm de gerçekten kurulmadı.” (Anday 2008b: 170-171). Tanzimat’tan sonra Fransız edebiyatının etkisiyle romantizmin kendini göstermeye başladığını belirten Anday, Yeni Türk Edebiyatı’nda romantikliğin daha çok gerçekten kaçma olarak kendini gösterdiğini söyledikten sonra ozanlara göre, farklı algılandığını da belirtir: “Bizim yeni edebiyatımızda yaşayışlarının boşluğunu doldurmak için yazanlar olduğu gibi, yaşayışlarının zoruyla yazmadan edemeyenler de var. Belki de, çağımız için, yeni bir romantizmden söz açmak doğru olacaktır.” (Anday 2008b: 94).[254]

Dolambaçlı bir anlamdaki “simge”nin şiiri ancak bozacağını belirten Anday, “bizde simgeciliğin bir türlü gereğince anlaşılamadığını vurgulamak istiyorum.” (Anday 2009b: 28) diyerek simgeciliğin gerçek anlamıyla kullanılamadığını vurgular. Anday’a göre bu başarısızlıkların nedenleri şunlardır:

> “Çünkü Türk düşüncesinde yeri olamadı bu akımların, yeri olsaydı çizgisinde, boyasında, ezgisinde, yapısında giderek yaşayışında etkileri görülür, ardından tepkileri baş gösterirdi: böylece birbirini kovalayan okullar kurulurdu. Bu gidiş, başlangıçta Batı’ya özenmek biçiminde de olsa, sonra bir kendiliğindenlik kazanırdı. O akımlara kendi malımız gözü ile bakardık.” (Anday 2008b: 171)

---

[254] Durali Yılmaz da Tanzimt dönemi edebiyatçılarının sıradan yazarlara yönelmeleri konusunda şunları söyler: “Tanzimat yazarları, Victor Hugo’dan sonra dikkatlerini Alexandre Dumas Pere ve Dumas Fils’e yönelttiler. Hele "Kamelyalı Kadın”ı ulaşılmaz bir şaheser olarak karşıladılar. Monte Cristo romanı da aynı hayranlıkla karşılandı. Dumas’lardan sonra Octave Feuillet, Paul de Kock, Eugene Sue gibi tefrika romancıları, Tanzimat yazarlarının gözdeleri oldular. Fenelon ve Hugo’dan bunlara yöneliş nasıl izah edilebilir? Hugo seviyesinde bir yazarla tanışmış bir insanın Kock ve Sue gibi sıradan yazarlara ilgi duyabilmesi mümkün müdür? Bunu iki sebebe bağlamak hiç de yanlış olmasa gerektir: Birinci sebep, Tanzimat yazarlarının Avrupa edebiyatını bütünüyle kavrayamamış olma ihtimali; ikinci sebep, genellikle tefrika romanı yazan bu romancıların Fransa’da çok okunması, eserlerinin gazete sütunlarını doldurması.. Diğer bir önemli sebep de, bu yazarların sıradan insanları ağlatmak ve güldürmek için acıklı ve hisli sahnelere önem vermiş olmaları düşünülebilir.” (Yılmaz 1990: 22).

Anday'ın burada belirttiği bir akımın tam olarak yerleşememesinin dışında "Batı'dan esinlenen şairlerimizin tutumları değişiktir. Edebiyatçılarımız arasında birlik ve tutarlılık da yoktur: "Yahya Kemal yalnızca yöntem arayıp "okul" dediği Batı'dan ülke'ye yöneldi. Attila İlhan ballade'larla kurduğu şiirine geleneksel şiir kalıtımızı işledi. Salah Birsel ironik, alaycı bir dille Batı'yı Çelebileştirdi." (Alkan 2005: 441). Görüldüğü gibi bir sistem olmadan kimi edebiyatçılar kafasına göre, Batı'dan beslenirken kimileri ise "(...) esinlenmekle kalmayıp Fransız şairlerinin dizelerini de sahiplendiler, yabancı bir şairin alın terini, bazen olduğu gibi, bazen küçük değişikliklerle kendi şiirlerine aktardılar." (Alkan 2005: 441).

Bugün, sözgelişi Fransa için yeni olan bir şiirin bizim için yeni de, eski de olabileceğini belirten Melih Cevdet, bugünkü duruma da bakalım diyerek günümüz Türk edebiyatçılarının Batı'daki akımlardan geçmişteki akımları mı, yoksa yenilerini mi aldıklarını sorgular. Bugün bir Türk ozanının Homeros'tan en yeni Batılı ozanlara dek, istediğini kendine örnek alabileceğini belirten Anday, Fransa'da ortaya çıkan bir akımın onlar için yeni olabileceğini; fakat Türk edebiyatı için bu durumun gerçerli olamayacağını şu şekilde yorumlar:

> "O şiirin Fransa için yeni olması Homeros'tan klasiklerden, romantiklerden, sembolistlerden... sonra gelmesindedir. Bizim düşüncemizde o akımların bir yeri, bir etkisi olmadığına göre, çağdaş Fransız şiirinin de bizim için yeniliği ileri sürülemez. Şimdi bir ozanımız çıksa da diyelim Homeros gibi yazmaya özense, onun şiiri, bizim toplumumuzda eski bir şiir diye mi karşılanacaktır? Hiç sanmıyorum. Çağdaş batı şiiri gibi yenidir Homeros bizim toplumumuz için." (Anday 2008b: 171).

Homeros'un iki koçaklaması olduğunu *İlyada*'nın *Odise*'nin filmleri Türkiye'ye geldikten sonra öğrenen çağdaş Batı düşüncesine bağlı görünen Türk aydınlarının bulunduğunu belirten Anday, Türk edebiyatçılarının düştükleri yanlışı şu sözlerle ortaya çıkarır: "Biz bugün, Batılı bir ozanın yetişmesine özeneceğimiz yerde sadece onun gibi yazmaya özenmekle kalıyoruz. Gülünç eder kişiyi Batılı ozanın, batılı düşünürün bilgisine boş vermek." (Anday 2008b: 172). Batı'daki zaman çizgisi Türkiye'de yaşanmadığı için yenilerin örnek alınmasının doğru olmadığını Anday şu söyleriyle belirtir: "Benzemek için Batı'dan ozan ararken, doğum yıllarına göre en yenisini seçmek gülümsetiyor. Yeni olabilmek yenileri değil, eskileri anlamakla gerçekleşebilir." (Anday 2008b: 172).

Türkiye'de siyasal gelişmeler sanatın da yönünü belirlemiştir. Örneğin, Tanzimat'la Batı'ya açılan Osmanlılarda kısa bir süre sonra Batı yazını, II. Abdülhamit'in baskıcı yönetimi nedeniyle karamsar bir yazın, II. Meşrutiyet döneminde ulusalcı anlayışın egemen olmasıyla birlikte ulusal yazın anlayışı ortaya çıkmıştır.

Anday, *Türk yazınında siyaset algısı*nı irdelerken roman alanında yaşananları, Divan edebiyatına bakıştaki farklarla Nazım Hikmet, Yahya Kemal üzerinden yapılan politik değerlendirmeleri ele alır. Melih Cevdet edebiyata siyasal açıdan yaklaşmanın sanat ölçülerini neredeyse ortadan kaldırdığını vurgular. Bu duruma en uygun örneğin köy romanı tartışması olduğunu belirtir: " (...) bu tartışmalarda Anadolu köyünün ekonomik, toplumsal durumu öylesi bir yer tutuyor ki konunun başını sonunu, kimler arasında geçtiğini bilmeyen biri, iktisatçıların, sosyologların tartıştığını sanır." (Anday 1977b 133). Anday ikinci örnek olarak ise Divan edebiyatını verir. Sağcıların bu edebiyatı benimsemelerini yanlış bulan Anday, şunları söyler:

> "Divan şiirinin durumu tam olarak ona benzemiyor elbette, Öylesine çağdaş bir olayla karşı karşıya değiliz; ama sağcıların, dili anlaşılmayan bu saray ve çevresi şiirine bunca bağlanmaları yanlıştı, çünkü bizde sağcılık pek de padişahcılık olarak kurumlaşmamıştır, daha çok burjuva-kapitalist örgütlenmenin bayrağı olarak çıktı ortaya, bu sınıfın ise Divan şiirinden bir beklediği olamazdı. Üstelik sağcılar Divan şiirine onu sevdikleri için sarılmadılar; Divan şiirini sevmek bugün Batılı bir şiir beğenisini gerektirir, bizde taze burjuvazi hem böyle bir beğeniden yoksun, hem de divan şiiri dilinde bilisizdi." (Anday 1977b: 133-134).

Divan şiiri karşısında olumsuz bir davranış benimseyen solcu anlayışa da değinen Anday, solcuların dili yüzünden Divan şiirine karşı çıktıklarını belirttikten sonra, bu tepkinin gereksizliği üzerinde durur: "(...) köylünün, halkın divan şiirini anlamaması onun yerilmesi için gerçi ilk haklı siyasal nedendi, ama o şiir artık yaşamıyordu ki, onu kimse canlandırmak istemiyordu ki, istese de yapamazdı ki, bir savaşım gerekli olsun." (Anday 1977b: 134). Sözlerinin devamında Divan şiirinde kimi beyitlerin sevilebileceğini belirten Anday, divan şiirini beğenmeyi gerilik, beğenmemeyi ilerilik saymanın yanlışlığı üzerinde durduktan sonra şu açıklamayı yapar: "O zaman ilericilik, bir sanatçılar listesini benimseyip benimsememek konusuna dönüşmez mi? En önemlisi de, kim yapacak bu listeyi?" (Anday 1977b: 136).

Solcuların divan şiirine, Yahya Kemal'e, Ahmet Haşim'e; sağcıların ise Nazım Hikmet'e karşı çıktıklarını belirten Anday, şiirden tat alabilmek için bu bakış açılarından vaz geçilmesinin gerekliliği üzerinde durur: "Sağcıların Nâzım Hikmet'e, solcuların Yahya Kemal'e açık gönülle, kalıpları bir yana bırakarak bakmaları gerekir. Şiirden alınan tat bu dünyanın en yüce tatlarından biridir." (Anday 1977b: 136). Anday sağcılardan Nâzım Hikmet'i, solculardan da Yahya Kemal'i sevenlerin bulunduğunu söyler: " Sanıyorum ki, Nâzım Hikmet'i Yahya Kemal'den çok seven sağcılar olduğu gibi, Yahya Kemal'i Nâzım Hikmet'ten daha çok seven solcular da vardır." (Anday 1977b: 137). Anday bu sözleriyle edebiyatçılarımızı değerlendirirken ideolojik bakış açısını onaylamadığını da ortaya koyar.

Melih Cevdet Anday eleştiri ve deneme yazılarında Türk edebiyatının çeşitli dönemlerine değinir. Başta halk ve divan edebiyatları olmak üzere, Tanzimat edebiyatı ile, bir bakıma kendi dönemi de olan Garip ve II. Yeni şiirini konu edinir. Bu dönemlerin özelliklerini açıklar.

Anday, 1977'de çıkan *Maddecilik ve Ülkücülük* adlı kitabında halk sanatlarının gerçek değerinin Cumhuriyet döneminde verildiğini belirtir. Bilindiği gibi 1923'te Türkiye'de bir halk devrimi yapılarak Cumhuriyet kurulmuştur. *Halk edebiyatı*nın da bu dönem önem kazandığını belirten Anday, şunları söyler: "Türk folkloru ve halk sanatları ilk olarak Cumhuriyet döneminde değer kazanmış ve bilimsel araştırmalarla, yaratıcı esinlenmelere yol açmıştır. Türk folklorcuları dünyanın dikkatini kendi üzerlerine ve dolayısiyle Türk halkına çekmişlerdir." (Anday 1977b: 75). Divan yazınında, Tanzimat yazınında, Yunus Emre gibi halk ozanlarına ve sanatlarına önem ve değer verildiği görülmemiştir, diyen Anday, önceleri âşıkların kimse yüzüne bakmazken Cumhuriyet'ten sonra "Ahmet Kutsi Tecer'in Sivas'ta bulup ortaya çıkardığı Âşık Veysel ve onun gibi daha birçok âşıklar, bize Cumhuriyet döneminin tanıttığı yerli değerlerdir." (Anday 2009a: 359) diyerek halk edebiyatı için yapılan çalışmalara göndermelerde bulunur.

Melih Cevdet, "Karagöz ve ortaoyunu üzerine en iyi incelemeler gene bu dönemde yayımlanmıştır. Folklorik ezgiler bu dönemde değer kazanmış, notaya alınmış ve çağdaş

bestecilerimizin elinde yeniden yaşama kavuşmuşlardır." (Anday 2009a: 359) diyerek Atatürk döneminde tüm halk sanatları üzerinde çalışmaların yapıldığını vurgular. Tarih boyunca Türk halkı ile âşık-ozanın başbaşa bırakıldığını belirten Melih Cevdet, Cumhuriyet'le birlikte ilk kez halk şiirinin saygın yerini aldığını vurguladıktan sonra şöyle devam eder:

> "Dahası, köylümüzüm sesi olan halk şiiri, ulusumuzun malıdır artık. Bir zamanlar Namık Kemal'in 'Şu derviş Yunus'muş' diyerek Sahaflar Çarşısında elinden yere attığı şiirler demeti, bugün yazınımızın baş tacıdır. Çağdaş ozanlarımız, Pir Sultan Aptal'ın, Karacaoğlan'ın v.b. dilinden esinlenmektedirler." (Anday 1977b: 75)[255]

Anday, Mehmet Fuat'ın "Yardımcı Edebiyat Kitapları" arasında çıkardığı kitaplardan birincisi olan *Yunus Emre* adlı kitabından yola çıkarak halk ozanın tümünün okuma-yazma bilmediklerinin doğru olmadığını " (...) Ama bu demek değildir ki, ünlü halk ozanlarımızın tümü okumasız yazmasızdır." (Anday 1978: 252) sözleriyle belirtir.

1974'te çıkan *Yeni Tanrılar* adlı yapıtında Yunus'un, Karacaoğlan'ın, Pîr Sultan'ın halkla ilişkisine değinen Anday, o dönemdeki halk ile şiir arasındaki durumu şöyle ele alır: "(...) büyük ozanların gününde şiir sevgisi, bugün anladığımız gibi bir şiir sevgisi değildi; dinsel, yarı dinsel öğretiler, töreler yolu ile yayılıyordu o ozanlar." (Anday 1974: 177). Melih Cevdet, Adnan Saygun ile Ruhi Su'nun halk edebiyatında büyük bir yerinin olduğunu belirtir. Bilindiği gibi Ruhi Su opera sanatçısı olarak halk deyişlerini canladırırken Adnan Saygun da *Yunus Emre Oratoryosu* adlı yapıtıyla bu büyük sanatçımızı dünyaya tanıtmıştır.

Halk edebiyatını irdeleyen Anday, halk ve divan şiiri ozanlarını da karşılaştırır. Ozanların ustalarından şiiri öğrendiklerini belirten anday, Divan şairlerinin ise Fars şiirini örnek aldıkları için yabancı bir dili bilmelerinin gerekliliği üzerinde durur: "Halk şiirimizin temsilcileri olan ozanlar ise, becerisini ustasından öğrenir, o güne değin gelmiş geçmiş ozanların değişlerine öykünür, kulaktan edindiği geleneği sürdürmekle yetinir. (Anday 1992a: 334).

---

[255] Melih Cevdet, Namık Kemal'in Yunus Emre'yle ilgili tutumunu şu kitaplarında da yinelemiştir: 1994b, 333; 2009a, 359; 2009b, 227; 2012, 348.

Melih Cevdet Anday, Türk edebiyatının dönemleri üzerinde yazdığı yazılarında *Divan şiiri* üzerinde de durur. Genel olarak bu şiir anlayışının dönemini kapadığını vurgular eleştiri yazılarında; ama Divan şiirine ait seçme beyitlerin okunmasını da salık vermekten geri durmaz.

Anday, oğlunun Dante'yi anlayabildiğini; ama Baki'yi anlayamamasının nedenini Divan şairlerinin Batılı şairler gibi halkın dilini kullanmamalarıyla açıkladıklarından sonra sözlerine şöyle devam eder: "Bizim Divan şairlerimiz karma bir dille (Farsça-Arapça-Türkçe) yazmayı uğraşlarına saygı gereği olarak görüyorlardı; demek Türkçe yazmayı onurlarına yediremiyorlardı. Onların kendilerine örnek tuttukları şairler ise Acem şairleri idi." (Anday 2001: 273). Bu sözleriyle Anday, Divan edebiyatına diline karşı tepkisini ortaya koyar.

Melih Cevdet Anday çeşitli yazılarında Divan şiirinin niçin varlığını koruyamadığını açıklar. Bunun neden olarak da dilini, içten olmaması ile düşünce yoksulu olmasını gösterir. Divan şiirini lirik bulan Yahya Kemal de, Anday gibi Divan şiirinin düşünce yoksulu olduğunu söyler: "Türk edebiyâtı fikirden yana fakirdir, nakîsayı îtirâf ederiz." (Beyatlı 1990:37) Divan şiirinin unutulmasının normal olduğunu söyleyen Anday, "O şiir, Divan şiiri, gittikçe unutuluyor, genç ozanlarımız onun tadını artık hiç merak etmiyorlar. Olacağı buydu, doğrusu da budur." (Anday 1992b: 214) dedikten sonra Divan şiirinin harf oyunlarına ve diline değinir:

> "O şiir, eski dilimize, hatta o dilin yazımına (imlasına) sıkı sıkıya bağlıdır. Ahmet Haşim, *'alev'* sözcüğünde (elbette bu sözcüğün eski yazımına bakarak) alevin kıvrıla kıvrıla uzanışını gördüğünü söylemişti. Nedim'in, *Leblerin mecruh olur dendân-ı sîn-i buseden* dizesini anlamak için eski abecemizi bilmek gerekir; *'buse'* sözcüğündeki 's' harfinin Arapçası *'sin'*dir ve *'sin'* diş demektir, bu harfin yazılışı da dişe benzetilerek bulunmuştur, demek resim yazısıdır. (Dudakların buse sözcüğündeki sin harfinin dişlerinden yararlanır). O dizenin dediği bu. Çevirmeye kalkarsak ne yapacağız? Açıklama şiirin yerini tutmaz ki! Sonra imâle (bir hecenin uzun okunması) bir anlam taşır Divan şiirinde. *Ah eylediğim serv-i hıramanın içindir* dizesinin ilk hecesi, *'servi'* ile bağıntılı; uzun bir sesten, uzun bir nesneye geçiliyor." (Anday 1992b: 214).

Divan şiirini bir "ikon şiiri" olarak gören Anday, şu açıklamaları yapar: "İkon, *'imge'* demek; örneğin haç, hem çarmıhtır, hem İsa. Öyle ise Divan şiiri bizi *"imgeler arası'*

düşünmeye götürür, *fikir* vermez. Belki de Divan şiirinin, şiir olarak yenileştirilememesi, bu ve buna benzer nedenlerden olmalı." (Anday 1992b: 214-215). Divan edebiyatının şekilci dünyasına dikkat çeken Kenan Akyüz, bu edebiyatın baştan sona klişe edebiyatı olduğunu vurgular: "Eski edebiyat, bilindiği gibi,kaideler ve klişeler edebiyatı idi: Klişe konu,klişe tabiat,klişe hayal, klişe güzellik,klişe sevgili tipi,klişe aşk,klişe dil...vb. (Akyüz 1995: 40). İsmail Habib Sevük ise Divan şiirinin gerçek dışı olduğunu ve mekansız bir edebiyat kimliği taşıdığını belirtir:

> "Divan edebiyatının realiteden uzak kalışı. Tabiatle, Diğer büyük dış hayatla, halk ve insanla alâkasızlık. Divan edebiyatı netice hayata ve tabiate değil, kitaba gömülüdür. O, zaman ve mekân haricidir. Nef'î ile Üsküdarlı Hakkı, Nabi ile Hersekli Arif, Nailî ile Leskofçalı Galip sanki asırlarla ayrılmadılar, ayni zamanda yaşıyorlar." (Sevük 1940: 408).

Tanzimatçıların bile okunmadığını söyleyen Anday, Divan edebiyatının artık halktan tamamen koptuğunu, onu ancak uzmanların ele aldığını vurgular: "Bugün uzmanlık çalışmaları dışında, hiç kimse gidip de bir kitapçıdan bir divan ya da sözgelişi Namık Kemal'in, Ziya Paşa'nın şiir kitaplarını satın almaya kalkmaz." (Anday 1977b: 130). Anday'ın burada belirttiği eski edebiyatın uzmanlık alanı olduğu düşüncesine katılan Orhan Okay, işi biraz daha ileri götürerek uzmanların, üniversitelerin bile artık bu edebiyatı önceden belirlenen bir şablon göre ele aldıklarını vurgular:

> "Bugün divan edebiyatı ile en çok ve geniş olarak uğraşılan kurumun nazarî olarak üniversitelerimiz olduğu düşünülür. Fakat maalesef üniversitelerimizin divan edebiyatını ele alış tarzları, çok defa bir arkeolojik kalıntının ortaya çıkarılması seviyesinde kalmaktadır. Edebiyat fakültelerimizin ilgili bölümlerinde divan edebiyatı üzerinde çalışmalarda, araştırıcının eline, aşağı-yukarı şeması önceden tesbit edilmiş bir şablon verilir" (Okay 1998: 84).

Divan şairlerinin gerçek bir aşka düşüp de şiir yazmadıkları için okura inandırıcı gelmediklerini belirten Anday, bu nedenle Divan şairlerinin samimi olmadıklarını belirtir: "Sevgiliye kavuşmak, doymak dururken, ayrılık acısını yüceltmek neye? Ama divan şiirinin ortak bir konusudur o; gerçi içtenliği yoktur, başka bir deyişle, o ozanlar gerçek bir sevgiye düşüp de başlarından geçeni yazıyor değillerdir." (Anday 1974: 52). Yeni şiirlerde içtenlik olduğunu, ozanların içtenliğe dikkat ettiklerini belirten Anday'a göre, Divan şairlerinde içtenlik söz konusu olamaz: " (...) çünkü o şiirin içtenlikle bir ilişkisi olmadığını bilirim." (Anday 1994a: 400). Melih Cevdet aynı düşüncelerini "Divan şiirinde samimiyet, içtenlik

yoktur derler, doğrudur bir bakıma; yaşanan duygu, Tanzimat'tan sonra girmiştir şiirimize." (Anday 1974: 102) diyerek *Yeni Tanrılar* adlı kitabında da yineler. Anday, 2009'da çıkan *Akan Zaman Duran Zaman* adlı kitabında bu konuyu şöyle sürdürür: "Bizim şiirimize ilk anlamıyla içtenlik Tanzimat'la girmiştir. Divan şiirinde içtenlik aramak boşunadır. Divan şairleri içtenliği şiirlerinde yaratırlar, ruhlarında aramazlar." (Anday 2009b: 301) Anday'a göre: "Divan şiiri, doğadan söz etse de doğayı anlatmaz gerçekte, kendi doğasını kurmaya bakar, hatta doğaya hayran kalmamıza bırakmaz bizi." (Anday 1994a: 309).

Melih Cevdet, Divan şiirinin lirik bir şiir olamayacağını vurgular: "Divan şiiri için lirik sıfatını kullanmak hiç de doğru olmaz. Evinin minderine bağdaş kurmuş, 'Ah eylediğim serv'i hiramanın içindir - Kan ağladığım gonce-i handanın içindir' diye yazan Fuzûlî'yi âşık sanmak yanlıştır." (Anday 1974: 102). Sözlerine şunları da ekleyerek Divan şairlerinin niçin lirik olamayacaklarını daha net olarak ortaya koyar: "O kerte silmişlerdir kendilerini. Bizde, şiirinin içinde beliren ozan tipi, Tanzimat'tan sonra ortaya çıkar..." (Anday 1974: 102).

Divan şiirini bizim klasik şiirimiz sayan anlayışı, ne yapsanız yerinden oynatamazsınız, diyen Anday, Divan şiirinde kendisinin de çok sevdiği beyitlerin bulunmasına karşın bugünkü şiirimize örnek olamayacağını belirtir. Anday, 1937'de Hasan Ali Yücel'in kendisine Divan şiirinin klâsik şiirimiz olup olamayacağını sorduğunu söyledikten sonra ona verdiği yanıtı açıklar: "Ben de Divan şiirimizi klasik sayabileceğimizi söylemiştim. Sonradan değişti düşüncem." (Anday 2009b: 92). Anday bu sözleriyle de Divan şiirini klâsik şiir olarak görmediğini vurgulamış olur. Melih Cevdet Divan şiirinin neden klâsik Türk şiiri olamayacağını açıklamaya geçmeden önce bu şiirin temel özellikleri ve kaynaklarına değinir, onları açıklar.[256] Aruz ölçüsüyle açıklamalarına başlayan Melih

---

[256] "Divan şairleri belli nazım şekillerine uyarak kurmuşlardır şiirlerini. Bu nazım şekillerinin temeli olan ölçü (vezin) aruzdur. Bu nazım şekillerinden birkaçına göz atalım: Kaside, gazel, terci-i bend, terkib-i bend, musammat... Bunlar bizim Divan şairlerimizin Arap'tan aldıkları şekillerdir. Acem'den alınanlar ise mesnevi, ruba-i'dir. Divan şiirinin kaynakları olarak şunlar sayılabilir: Kur'an ayetleri, hadis çevirileri, peygamber hikâyeleri, evliya menkıbeleri, Iran mitolojisi, Iranlı kahramanlar, tasavvuf. Aslında Arap şiirine özgü olan aruzu Osmanlı şairleri İran'dan almışlardır. Arap aruzundaki kalıplar aşağı yukarı otuz kadar iken bizimkiler bu kalıpların ancak sekizinden yararlanmışlardır. Bunların adları şöyledir:

Cevdet, İran dilinde uzun hece bulunduğu için aruzun İran şiirine uygulanmasında pek güçlük çıkmamıştır, dedikten sonra "Ama bu durum, Türk şiirinde tam tersi sonuçlar doğurmuştur." (Anday 1992b: 39) der. İlk Divan şairlerimiz aruzu Türkçeye uydurmakta zorluklarla karşılaşmışlardır. Bu zorluğu yenmek için Anday'ın belirttiğine şairler çözüm olarak "Arap-Acem sözcüklerinin Türk dilini sarması bu zorlukları azaltmıştır. İranlılar aruz veznini benimsediklerinde, onun kimi bahirlerini; atmışlar, bunların yerine yenilerini bulup koymuşlardır." (Anday 1992b: 39). Anday, Divan şairlerinin uzun heceli sözcüklere gereksinme duymanın dışında imaleye de başvurarak kısa heceler yarattıklarını söyler.

Anday bizim şiirimizde kullanılan aruz kalıplarının sayısını doğru olarak söylemek sanırım oldukça güçtür, dedikten sonra "Bir kestirme yapacak olursak, otuz-kırk arası kalıp ele alınmıştır denebilir." (Anday 1992b: 39-40). Anday, Divan şiirinin sadece aruza indirgenemeyeceğini şu sözleriyle açıklığa kavuşturur: "Amacım 'klasik' sayılması istenen Divan şiirinin, aruz güçlüğünü büyütmek değil. Kesin olarak değil. Çünkü, Divan şiirini ortadan kaldıran Tanzimat şiiri bu vezni kullanmayı sürdürmüştür." (Anday 1992b: 40). Sözlerine "Cumhuriyet dönemi ozanlarına bu konuda hiçbir görev düşmedi. O şiir, o şiir anlayışı gerçekte ortadan kalkmıştı." şeklinde devam ettikten sonra niçin klâsik şiir olamayacağını belirtir:

> "Divan şiirini 'klasik' saymanın olanaksızlığı sanırım anlaşılmıştır. Çünkü Divan şiiri, bütün, kurallarına, yöntemlerine karşın 'örnek olma' niteliğini çoktan yitirdi. Bugün o estetiği öğretmek bile olacak iş değildir. 'Tef'ile'yi genç bir ozanımıza nasıl anlatabilirim?" (Anday 1992b: 40).

Divan şiirinin artık yaşama, canlanma şansının olmadığına inanan Anday, genç ozanların iyi beyitlerden yararlanmasını ister: "Ondan öylesine uzaktayız ki, yeniden o geleneğe dönme, onu sürdürme olanağı yoktur elbette. Evet, yok ama, Divan şiirini kimi koşalarını, dizelerini görüp ansıdıkça, yeni kuşakların bu şiirden yoksun kalmasına gönlüm razı olamıyor." (Anday 1977b: 129). Anday dili sade olan beyitlerden yapılacak bir Divan şiiri seçkisinin yararlı olabileceğini de düşünür: "Sanıyorum ki, Divan şiirinden yapılacak yeni

---

Hezec, recez, remel, seri, hafif, mukaris, müctes, mütekarip. "Aruz" sözcüğünün ne demek olduğu da açık seçik belli değildir. Çadırın ortadireği, yön, Mekke, Medine ve çevresine verilen ad. (Anday 1992b: 38-39)

bir antologya, yeni kuşakları o şiire ısındırabilir; başka bir deyişle, o şiire bir bakış, bir ilgi uyandırabilir. Elbette dili anlaşılır olmalıdır seçilecek koşaların, dizelerin.(...)" (Anday 1977b: 132).

Melih Cevdet, Divan şiirinin anlamdan çok süse verdiği önemle değerlendirir. O dönem şiirlerin anlam taşıdıklarını ve ölçüyle uyakla süslendiklerini vurgular. Şiirde anlam tartışmasının bu süs kılıflarından kurtulduktan sonra başladığını şu şekilde açıklar:

> "Şiirde anlam Şiir 'süslenmiş düzyazı' olmaktan kurtulunca çıktı ortaya bu sorun, geçmişi pek eski değildir. Nitekim eskiden 'anlaşılmayan şiir' diye bir şey yoktu. O ya bir öyküydü, ya da duygulu bir tümce. Anlaşılmayan sözlere kutsal kitaplarda, evliyaların, ermişlerin söylediklerinde rastlanırdı ve o zaman tanrının niyetini anlamak için yoruma gidilirdi. 'Süslenmiş; düzyazı' mantıklı bir sözün şiir kılığına sokulması demektir. Ne demektir 'şiir kılığı'? Ölçülü uyaklı bir benzetmeler demeti." (Anday 1977b: 212)

Görüldüğü gibi Anday, eski şiirin ölçülü, uyaklı düzyazı olduğunu söylemektedir. Melih Cevdet'in divan şiirini irdelerken üzerinde durduğunu konulardan biri de ondaki Fars şiiri etkisidir. Bizim dilimizi, tarihimizi Batılıların bizden önce incelediğini vurgulayan Anday, Divan şiirinin Fars şiirinin gölgesinde kaldığını "Şiirimizde Fars ozanlarını kendimize örnek tutmuşuz, bu alanda biçim, anlam sanatlarını onlardan öğrenmişiz." (Anday 1984: 67) diyerek açıkladıktan sonra, bir takım sorular sorup Divan şairlerinin özgün olup olmadıklarını, dünya edebiyatında yerlerinin ne olduğunu sorgular:

> " (...) Divan ozanlarımız, İslam uygarlığı içinde kişiliklerini ne ölçüde belirtebilmişlerdir? Başka bir deyişle, bizim Divan şiirimizin Fars şiiri yanındaki değeri nedir? İslam uygarlığının yarattığı şiiri öğrenmek isteyen bir Batılı, Fars ozanlarını okumakla yetinemez mi? Bizim Divan şiirimiz bu ortak uygarlığa ne katmıştır? Biz Divan şiirimizle övünüp duruyoruz ama, o şiirin gerçek bir yeniliği var mıdır? (...) Batı'da basılmış sözlüklerin özel adlar bölümünde kaç Fars ozanı, kaç Türk ozanı vardır?" (Anday 1984: 67).

Melih Cevdet Anday, Mustafa Nihat Özön'ün Divan edebiyatı üzerinde bir çalışmasının bulunduğunu ve kendisine o çalışmasından söz ettiğini belirtir. Buna göre Özön, Divan şiiri mazmunlarıyla Farsça Divanlardaki mazmunları karşılaştırmıştır. Anday aralarında geçen konuşmadan "Bana anlattığına göre, Farsça Divanlarda, diyelim sevgi üstüne on mazmun varsa, bizim Divanlarımızda bu mazmunların ancak beşi, altısı kullanılıyormuş. Fars şiiri ile bizim Divan şiirimiz, gereğince incelenip karşılaştırılmadan üstünkörü sonuçlardan

çekinmeli.” (Anday 1984: 68) sözlerini aktardıktan sonra, Divan şiirinin Fars şiirinin kopyası olduğunu vurgular: “Ama bugüne dek çürütülmeyen kanı şudur: Bizim Divan şiirimiz, Fars şiirinin taklididir.” (Anday 1984: 68). Anday Divan şiirinin Fars şiirinin taklidi olduğu şeklindeki görüşünü 1992’de çıkan *Yiten Söz* adlı kitabında da yineler.[257] Bugün, İslam uygarlığı içinde yaratılan şiiri tanımak isteyenlerin, Fars şiiri ile yetinebileceklerini belirten Anday, sözlerini şöyle noktalar: “Divancılarımız Fars şiirini örnek almışlardı, Fars şiirine benzer bir şiir yarattılar. Bugün Divan şiirimizin yeryüzündeki değeri iyi bir Fars şiiri çıkarmasından öteye gidebilir mi?” (Anday 2008b: 170).

Bilindiği gibi Divan edebiyatında düzyazının olup olmadığı hep tartışılagelmiştir. Ramazan Kaplan, Dede Korkut’tan sonra Türk nesrinin durduğunu belirtirken 15. yüzyıldan 19. yüzyılın ikinci yarsına kadar geçen dönemde Türkçede düzyazının bulunmadığını vurgular. Divan edebiyatının şiirden ibaret olduğunu belirten Melih Cevdet, niçin düzyazıya sahip olamadığını 1984’te çıkan *Açıklığa Doğru* adlı yapıtında açıklarken dinsel düşüncelerin engelleyici rolüne dikkat çeker:

> “Bizim Divan yazınımız bir koşuk yazını idi; bu yazın içindeki düzyazı, çağdaş anlamda bir düzyazı değildi. Olamazdı, çünkü Doğu mitosları, dinsel-tanrısal dünya anlayışı, ümmet toplumu yaşantısı, İslam skolastiği aşılmamış, deneysel bilimin ilkelerine, tümevarım ve nesnel çözümleme yöntemine, ulus anlayışına, insanların eşitliği ve herkesin bilgi edinme hakkının benimsenmesi (aydınlanma) görüşüne, halkın konuştuğu dilin yazına ve bilime temel olacağı inanışına, basımevine varılmamıştı.” (Anday 1984: 44).

Divan yazınında düzyazı örneği diye gösterilen ürünlerin, koşuk düzeninin değişik bir görünüşünden başka bir şey olmadığını vurgulayan Anday, “Bunlara egemen olan beğeni ölçüsü, süslü, secili tümceler kurarak söz hünerleri göstermekti.” (Anday 1984: 44) dedikten sonra Âşık Çelebi’nin *Tezkire*'sinden alıntılar yaparak söz oyunlarına dikkat çeker:

> “Arapça, Farsça sözcüklerin bolca bulunduğu bu hünerli söz oyunları, yapısı gereği, zamanın okumuş kişilerini ilgilendirirdi ancak, onlara seslenirdi. Âşık Çelebi’nin *Tezkire*'sindeki şu tümceler buna örnek olarak gösterilebilir: «Necati’nin tab-ı çâlâk, edası pâktır. Bilcümle şuaray-ı Rum’a üstad-ı evveldir ve eş’arı dillerde darbı meseldir. Kazasker Müeyyitzade ilkaasıyla tertib-i divan eyler, badehu mesnevide tab’mı Leylâ ve Mecnun ile imtihan eyler’ ” (Anday 1984: 44)

[257] “ (...) bizim Divan şairleri, Fars şiirine öykünerek kurmuşlardır şiirlerini.” (Anday 1992a: 334).

Melih Cevdet, *İmge Ormanları* adıyla 1994'te yayımladığı kitabında da Divan edebiyatçılarının düzyazı karşısındaki tutumlarını irdeler. Divan edebiyatında bütün karışıklığın yazınsal sanatlarının süslü püslü yazı sanılmasından kaynaklanıdığını ileri süren Anday, ayrıca, ölçü, uyak ve mazmunlara dikkat çeker: "Ama eskiler ölçü ile uyağı düzyazıya almakla sadece yanlış yapmakla kalmamışlar, zararlı bir geleneğin temelini de atmışlardır." (Anday 1994a: 214). Anday süs hayranlığının düzyazıyı nasıl olumsuz etkilediğini şu sözlerle açıklar:

> "Okuryazar kalemi eline almaktan korkmuştur artık, ozanlara bırakmıştır bu işi, ya da biraz olsun şiir yazacak duruma gelmek için çabalamıştır. Böylece ne geldiyse düzyazının başına gelmiştir ve bu durum edebiyatçıları büsbütün edebiyata, büsbütün süse püse düşürmüştür." (Anday 1994a: 214)

Melih Cevdet, Osmanlılarda kullanılan resmî yazıya da değinir. Bu resmî yazıyı şu şekilde açıklar: "Zamanın bir başka düzyazı çeşidi de olan resmî yazı dilinde ise tümceler bitip tükenmek bilmeyen bir uzunluk alır, parçalar birbirlerine 'olmakla, olup' gibi bağlarla bağlanırdı." (Anday 1984: 44). Artık Divan şiirinin devrinin tamamlandığını vurgulayan Anday: "Divan şiiri unutulmuştur, bilinmez, bilinse de onunla yeni şiirimiz arasında kurulacak ilişki konusu çok tartışma götürür." (Anday 1994a: 97) diyerek bu eski şiirin günümüz için anlamsızlaştığını tekrarlar.

Anday, Divan edebiyatını ele aldığı yazılarında zaman zaman günümüz şiiri ile Divan şiirini birlikte değerlendirir. İlk olarak eski şiirler yeni şiiri şekilsel yönden karşılaştıran Anday'a göre, Divan şiiri tümceye dayanırken yeni şiirde bu zorunlu değildir: "Eski şiir bize anlamı tam bir tümce sunar, modern dediğimiz şiirde ise bunun her zaman uygulanmadığını görüyoruz." (Anday 1977b: 213). Dahasını söyleyeyim, diyerek sözlerine "biz eski bir şiiri, modem beğenimizle değerlendirmeye kalktığımızda, onun bu 'tam bir tümce' olma özelliğini bozarak işe başlarız." (Anday 1977b: 213) vurgusuyla devam eder. Anday, Divan şiirinin düzyazıya ne kadar yakın olduğunu Baki'nin, "*Her yaneden ayağına altın akıp gelir/ Eşcar-ı bağ himmet umar cûy-bârdan"* beyiti üzerinden vermeye çalışır. Anday bu beyitin ilk dizesinin şiir özelliği taşımasına karşın ikinci dizeyle birlikte tam bir tümce olduğunu şu şekilde kanıtlama yoluna gider: "Beytin anlamı şöyle: 'Ağaçlar akarsudan yardım dileyince, akarsu da onların ayağına altın akıttı, böylece onlara yardım

etti.’ Oysa ilk dizenin tek başına okunuşunda, güz mevsiminin rengini veren olağanüstü bir görünü çıkıyor ortaya, altın rengindeki yaprakların akıp gelişi.” (Anday 1977b: 213).

Nurullah Ataç’ın, ilkyaz geldiğinde, doğayla ilgili Divan şiirinden beyitler okuduğunu belirten Anday, sözlerinin devamında “Ama bende kalan izlenim odur ki, ne o beyitler doğayı anlatırdı gerçekte, ne de Ataç o beyitlerle tatmak isterdi doğa güzelliklerini (...)”(Anday 1992a: 260) diyerek olumsuz tepkisini ortaya koyar. Anday; Naili'nin ve Orhan Veli’nin şiirlerinden aşağıdaki alıntıyı yapar:

> “O şuhu bağda gördüm şüküfteru taze
> Elinde bir gül açılmış o taze bu taze
> beyiti ile Orhan Veli’nin
> Deli eder insanı bu dünya;
> Bu gece, bu yıldızlar, bu koku,
> Bu tepeden tırnağa çiçek açmış ağaç” (Anday 1992a: 260)

Anday, Divan şiirinde doğanın insanla bir benzeşme, anlam ilişkisi içinde olduğunu belirttikten sonra “Ama bakın, Orhan Veli öyle demiyor; onda insan dünyâya bakıyor dışardan.” (Anday 1992a: 260) sözleriyle yeni şiirin farkını ortaya koyar.

Melih Cevdet Anday, 1992’de çıkan *Aldanma ki...* adlı kitabında yer alan “Aldanma ki...” adlı yazısında sık sık dile getirilen Fuzuli’ye ait olan “Ger derse Fuzuli ki ‘güzellerde vefâ var’/ Aldanma ki şair sözü elbette yalandır" beyitinin ikinci dizesini ele alır. Bu dize üzerinden ozanın birini kandırmak için yalan söylemediğini belirttikten sonra şöyle devam eder: “(...) ozan ise kimseyi aldatmak istemez, fakat okuyanı bir söz cennetine götürür.” (Anday 1992b: 101). Anday bu dizenin genel olarak bütün dünya şiiri için doğru olduğunu, “ama özellikle Divan şiirini anlatmak için söylenmiş gibidir.” (Anday 1992b: 101) diyerek Divan şiirinde dilin gerçekten ne kadar uzaklaştığını vurgular.

Melih Cevdet, Divan şiirini irdelerken üzerinde durduğu konulardan biri de bu şiir geleneğinde sıkça kullanılan “meyhane” kavramıdır. Anday ilk olarak şunları söyleyerek Divan şiirinde meyhanenin ne anlama geldiğini açıklama yoluna gider: “Divan şairi meyhaneyi över, gitmese de, içmese de övmek zorundadır. Çünkü meyhane Tanrı sevgisinin yuvasıdır, bu bakımdan da kutsaldır. ‘Mey’ ile ‘Meyhane’ birer mazmundur

Divan şiirinde." (Anday 1992b: 101). Atilla Özkırımlı'nın *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi* adlı yapıtından "mazmun"un tanımını alıntılayan Anday, "servi, yay, inci ne kadar yalansa, mey ile meyhane de o kadar yalandır eski şiirimizde, ama bunların hiçbiri yanlış değildir." (Anday 1992b: 101) sözleriyle Divan şiirinde meyhanenin ne amaçla kullanıldığını açıklar. Anday'a göre Nedim meyhaneyi gerçek anlamda kullanmıştır: "Nedim'in içmeyip, sadece içki mazmunu kurduğunu düşünmek sanırım yanlış olur." (Anday 2009b: 24). Anday bütün ömründe ağzına hiç içki koymamış olduğu söylenen dediği ünlü Divan şairimiz Şeyhülislam Yahya Efendi'nin, meyhane için en güzel övgülerden birini söylediği şu beyitini alıntılar: "*Mescitte riyapişeler etsin ko riyayı/ Meyhaneye gel kim ne riya var ne mürai."* (Anday 1992b: 101). En güzel aşk şiirini yazmak için ille de deli divane âşık olmanın gereksiz olduğunu vurgulayan Melih Cevdet, "Hatta, Şeyhülislam'a bakarak, âşık olmak bile gerekli değildir, ozan sözcüklerle istediği ruhsal durumu yaratabilir." (Anday 1992b: 103) diyerek Divan şiirindeki yapaylığa dikkat çeker. Divan şiirinde sözcüklerle çok fazla oynandığını 2008'de yayımlanan *Açık Pencere* adlı kitabında da ele alan Anday, Divan şairlerinin yaptıkları söz oyunlarının şiirleri gereksiz bir makineye çevirdiğini vurgular: " (...) Yalnız deyişe önem vermişler. Hani sözüm ona bir bilgin, hiçbir işe yaramayan bir makine yapmış, makine güldür güldür çalışırmış ama, diyelim ışık vermez, bir nesneyi yerinden oynatmazmış." (Anday 2008b: 128)

Anday, Divan şiirinin sesi üzerinde de durur: "Tanzimat sonrası şiirimizi bir yana bırakırsak, Divan şiirinin sesi bizim sesimizdir. Ama bunu anlatmak kolay değil." (Anday 1999: 10) diyerek bu edebiyatın sesinin anlatılmasının güçlüğüne vurgu yapar. Konuyu Divan şiirinden "*Dönülmez ben reh-î aşka yöneldim/ Dua-yî hayr kılsın bana yaran"* beyitini alarak sürdüren Anday, bu beyit üzerinden şunları söyler: "(...) beytinin güzelliğini hiçbir şiirde bulamamışımdır, bizim sesimizin şiiridir bu. Genç ozanlarımıza bu tadı gözden kaçırmamalarını salık vermek isterdim." (Anday 1999: 10). Anday benzer düşüncelerini 2002'de çıkan *Felsefesiz Yaşamak* adlı kitabında da sürdürür. Melih Cevdet, Ahmet Necdet'in, *Bugünün Diliyle Divan Şiiri Antolojisi*[258] adlı kitabını severek okuduğunu belirttikten sonra "Severim Divan Şiiri'ni, çağı geçmiştir, dili eskimiştir ama o zenginlikten

[258] Ahmet Necdet, *Bugünün Diliyle Divan Şiiri Antolojisi*, İstanbul: Adam Yayınları,1995.

gençlerimizin yoksun kalmasına gene de gönlüm razı değil.” (Anday 2002a: 334) deyip Ahmet Necdet’in yapıtında Agâh Sırrı Levent, Sabahattin Eyuboğlu, Abdülbaki Gölpınarlı, Nurullah Ataç, Rauf Mutluay, Hilmi Yavuz’un Divan şiiri üzerine yazdıkları yazılardan örnekler aldığını belirtir.

Divan şairlerini dil işçileri olarak gören Melih Cevdet, Divan şiirini ele aldığı yazılarında zaman zaman bu edebiyatın ozanlarına da değinir. Onlardan sevdiği beyitleri alıntılar. Anday, *Naili*’nin *“Kadem kadem gece teşrifi Nailî o mehin ‘Cihan cihan elem-i intizara değmez”* şeklinde ki beyitini alıntıladıktan sonra bu beyitle ilgili olarak şunları söyler: “Nailî'nin betimlediği sevgili böyle yürürdü herhalde derim kendi kendime, acelesiz, ağır ağır.” (Anday 1974: 51-52) Anday, *Nedim*[259], *Osmanzade Taib*[260], *Şeyh Galip*[261] gibi şairlere de yer yer değinir.

Tanzimat yazını da Anday’ın düşünce yazılarında yerini alır. Anday bu dönemde daha çok çeviri üzeri üzerinde yoğunlaşmıştır. Çevirilerin dili Melih Cevdet’i memnun etmemiştir.

1839’da duyurulan Tanzimat Fermanı ile Osmanlılar, Batı’nın bilimi ve tekniği dışında siyasal, sosyal, ekonomik ve sanatsal alanda yaşananları almaya başlar. Bu durumun sonucu olarak Osmanlı devletinde 19. yüzyılın ortalarında ikilik denilen hem Doğu hem de Batı’nın kültürü, yaşam şekli ve dünya bakışları aynı anda görülür. Bu durum da toplumda ayrışmalar ortaya çıkarır. Anday, Tanzimat yıllarında yaşanan ikiliğin, “Batı'ya eğilip de tam Batılı olamama, ya da Doğu'dan kurtulamama durumu, bir kerteye değin anlaşılırdı, olağandı.” (Anday 1974: 165) diyerek normal karşıladığını göstermektedir.

1860’larda *Tercüman-ı Ahval* gazetesinin yayına başlamasıyla ortaya çıkan Tanzimat yazını, Batı edebiyatlarından- büyük oranda da Fransız edebiyatından- yapılan çevirilerin etkisinde ilk ürünlerini vermiştir. Melih Cevdet’in Tanzimat edebiyatından söz ederken öne çıkardığı konuların başında, Türk düzyazısının bu dönemde başlaması gelir. Türk düzyazısını

[259] bkz. Anday 1992a, 257; 1994b, 88.
[260] bkz. Anday 1994b, 88.
[261] bkz. Anday 2001, 274.

Tanzimat edebiyatçılarının kurduğunu belirten Anday, Tanzimatçıları düzyazıya verdikleri önem için beğenirken yine onları çeviri konusundaki bakış açıları ile örnek aldıkları Batı ozan ve yazarlar için yerer. Melih Cevdet, 1994'te çıkan *İmge Ormanları* adlı kitabında Tanzimat döneminde yapılan çevirilere değinir. Tanzimat'ta yapılan çevirilerden alıntılar yapan Anday, ilk önce Divan edebiyatı zamanındaki süslü düzyazıya "Divan edebiyatının müseccâ düzyazısından kurtulmak kolay değildi, çünkü o yazıda fikirsizliği süs püs örtmeliydi." (Anday 1994a 200) sözleriyle değinir. Tanzimat devri sanatçılarının Divan edebiyatının klişelerinden uzaklaşıp hayatın karşısına aracısız ve eli kolu bağlı olmadan çıktıklarını söyleyen Akyüz, o dönem edebiyatçıları için şu açıklamaları yapar: "(...) her şeyden evvel hürriyetini duyar ve tek başına bir 'şahsiyet' olduğunu anlar. Bu anlayış yeni bir tabiat görüşü,yeni bir estetik,doğrudan doğruya hayattan alınan yeni konular takip ederler. Tanzimat'ın 'ferdin hürriyeti' prensibi ile tam bir uygunlu halinde bulunan 'sanatçının hürriyeti' prensibi,ona tamamıyla 'şahsi sentezler'in yani yaratıcılığın kapılarını açmıştır." (Akyüz 1995: 40). Görüldüğü gibi bireyin özgürlüğünü savunan sanatçı kendi özgürlüğüne de kavuşmuş oluyordu. Özgür olan sanatçı ise her şeyden özgün olmanın yoluna girmiş bulunmaktaydı.

Türk roman ve tiyatrosunun Batı'ya öykünerek ortaya çıktığını belirten Anday, Tanzimat dönemi yazarlarını ve onlardan sonrakileri birinci sınıf Batılı romancıları örnek almadıkları için eleştirir: "Tanzimat ve Servet-i Fünun yazarları, romanı Batı'dan, hem de Batı'nın kalıcı romancılarından değil de, çoğun ikinci sıra yazarlarından öğrenmişlerdir... Goncour kardeşler, Feuillet, Dumas Fils gibi." (Anday 1974: 58). Melih Cevdet, Tanzimat Edebiyatındaki çevirileri beğenmez: "Beni en iten çeviriler, Tanzimat'ta yapılan çeviriler olmuştur." (Anday 1999: 11). Bu çevirilerde başarısız olunmasını Osmanlıcaya ve aruz ölçüsüne bağlar: "Osmanlı dilinde doğallık bulunmamasından mıdır, yoksa aruzun iskelet gibi ortaya çıkmasından mı, o çevirilerde Fransız ozanları, kişiliklerini yitirirler, bize benzerler." (Anday 1999: 11). Bu olumsuz eleştirilerine karşın Anday, Tanzimatçıların işlerinin çok zor olduğunu, her şeye sıfırdan başladıklarını vurgular: "Tanzimat yazarları her şeye yeniden başlamak zorunda kaldılar. Bu çaba en çok çevirilerde göze çarpar. Neden derseniz, kendini bulmuş, durmuş oturmuş Batı düzyazısını Türkçe'de karşılamak büyük

zorluklar doğuruyordu.” (Anday 1994a 200). Tanzimat dönemi sanatçıları dilin dışında konu yönünden de işe sıfırdan başlamışlardır. Yine bu dönemde “Türk edebiyatı asırlardan beri ilk defa olarak, hayatla yüz yüze geliyor; olayları ve insanları oldukları gibi görüp göstermeğe başlıyordu.” (Akyüz 1995: 40).

Anday, Cevdet Kudret'in iki ciltlik *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman* adlı yapıtından Tanzimat döneminde yapılan çevirilere örnekler alıntılar. Melih Cevdet, *Telemak*’la birlikte Tanzimat yıllarında *Sefiller*’in önce *Mağdûrîn Hikâyesi* adı ile çevrilip *Ruzname-i Ceride-i Havadis* gazetesinde tefrika edildiğini sonraki yıllarda da Şemsettin Sami eliyle *Sefiller* adı altında yeniden çevrildiğini söyler. Hikâye ve romanın Türk edebiyatına Tanzimat’la girdiğini belirten Anday, Yusuf Kamil Paşa'nın Fenelon'dan çevirdiği *Telemak*’tan örnek metinler vererek dönemin dilini göstermek ister. [262] Osmanlıcanın düzyazı dili olamayacağını vurgulayan Anday, “Bu dille yazılmış bir kitabın roman diye okunabileceğine bugünkü aklımız pek yatmaz.” (Anday 1994a 201) diyerek o yıllarda Türkçenin içinde bulunduğu duruma gönderme yapar. Daha sonraki yıllarda çevirilen ve yazılan yapıtların dillerindeki Türkçeleşmeyi de ele alarak bugünkü dile hangi koşullar altında ulaşıldığına açıklamaya çalışır.

Melih Cevdet Anday, *Servet-i Fünun, Fecr-i Ati* ile *Ulusal Edebiyat*’a yazılarında bu akımların özelliklerine derinlemesine değinmez. Daha çok bu dönemlerde yaşayan, *Tevfik Fikret, Ahmet Haşim* ve *Ziya Gökalp* gibi, popüler isimler üzerinde durur.

Anday, Cumhuriyet öncesine değindiği gibi Cumhuriyet sonrasına da değinir. Cumhuriyet’le birlikte Türk yazınında ortaya çıkan gelişmeleri irdeler. Cumhuriyet dönemiyle ilgili yazılarında şu konulara değinir: Çağdaş şiirin Cumhuriyet’le başladığına, Türk edebiyatın dünyaya Cumhuriyet’le açıldığına, Garip şiiri ile II. Yeni şiir anlayışına. Anday, Cumhuriyet öncesi edebiyatçılarının şiirden çok düzyazı yazdıklarını vurgular: (...) birtakım düşünlerini dile getirmiştir. ama o düşünleri duygusallaştıramamışlar, şiirsel bir yapıya sokamamışlardır, ölçülü uyaklı düzyazıdır tümü.” (Anday 1977b: 130). Anday

---

[262] bkz. Anday 1994a, 200-201.

sözlerine, “Böylece şiirimiz gelir, Cumhuriyet döneminden başlar.” (Anday 1977b: 130) diyerek devam eder.

Nâzım Hikmet ile Yaşar Kemal’in dünyada tanınmasını “Cumhuriyet'le birlikte toplumumuzun dünyaya açılmış olmasından kaynaklanmaktadır.” (Anday 1994a: 278) diyerek açıklayan Anday, kendi içine kapalı toplum gibi, kendi içine kapalı edebiyatın da evrensel olma şansının olamayacağını vurgular. Türk edebiyatı çağın kültüründe yerini alan, ona katkıda bulunan bir değerler toplamı olarak tanınacaktır diyen Anday, sözlerine şöyle devam eder: “Çağdaş uygarlığa yetişmek, dahası onu aşmak ancak bu yoldan gerçekleşebilir. Biz bu inanışa Cumhuriyet'le geldik.” (Anday 1994a: 278)

Anday, Cumhuriyet sonrası akımları içerisinde Garip ve II. Yeni üzerinde durur. Garip akımıyla şiirde yaptıklarını açıklarken II. Yeni’nin yeni dediği birçok şeyi Garip temsilcilerinin gerçekleştirdiğini vurgular.

Cumhuriyet sonrası Türk edebiyatında kritik bir nokta olan *Garip Hareketi* ya da diğer adıyla I. Yeni; şiirden söz sanatlarını, uyakları ve ölçüyü atmayı hedef edinmeleri ve amaçlarında büyük oranda başarılı olmaları nedeniyle şiirimize yeni bir soluk getirmişlerdir. Garip şiirinin üç şairinden biri olan Anday, eleştiri ve deneme yazılarında, içinde yaşadığı şiirleri ve düşünceleriyle katkıda bulunduğu bu akımı ele alır, neler yaptıklarını açıklar, o dönemin edebiyatı hakkında bilgi verir.

Anday, Garip kitabının ortaya çıkışını *Akan Zaman Duran Zaman* adlı kitabında açıklar. Askerliğini yaptığı zaman Kasımpaşa'daki Deniz Hastanesi'nde yattığını söyleyen Anday, Orhan Veli ile Oktay Rifat’ın kendini yoklamaya geldiklerini söyledikten sonra şunları belirtir: “Şiirlerimizi bir kitapta bastırmayı düşünmüşler. Bilinen Garip adlı kitaptır bu. Ama aralarında bir anlaşmazlık çıkmış, kitabın kapağına üçümüzün adı da yazılsın mı, yazılmasın mı?” (Anday 2009b: 88). Anday sözlerinin devamında Garip kitabının Orhan Veli adıyla çıkmasında nasıl birleştirklerini şu şekilde açıklar: “Oktay Rifat, sadece Orhan'ın adının yazılmasından yanaydı; Orhan Veli ise üçümüzün adının yazılmasını

istiyordu. Üçümüzden biri razı olmadığına göre, kitap elbet Orhan'ın adıyla çıkacaktı. Öyle de oldu." (Anday 2009b: 88).

Anday, Garipçiler olarak kendilerinin ustalarının olmadığını ve genç ozan olarak anıldıklarını şöyle belirtir: "Biz üç arkadaş öğrenciliğini hiç yaşamadık şiirin, ustalarımız olmadı ama hep genç ozan diye anıldık nedense." (Anday 2009b: 295). Ustalarının olmadığını *Geçmişin Geleceği* adlı kitapta yineleyen Melih Cevdet, Türk edebiyat tarihinden örnekler vererek ortaya çıkanların Servet-i Fünun, Fecr-i Ati gibi kendi kendilerine genç derken Garip akımına eskilerin genç dediğini şu şekilde açıklar:

> "Edebiyat-ı Cedide, Fecr-i Ati, Genç Kalemler... Yakın geçmişimizin bu yazın akımlarında hep 'gençlik', 'yenilik' kavramları vurgulanır; ilginç olan, bu nitemlerin o zamanki genç ozanlara eskilerce yakıştırılmayıp kendilerince benimsenmesidir. Biz yeniyiz, biz gelecek günüz, biz genciz, diyorlar, övünüyorlar bununla. Oysa bizim kuşakta durum bunun tersi oldu; bizden öncekiler bize 'genç' dediler, öyle ki 'genç ozan'lıktan kurtulamadık. Yıllar boyu 'genç ozan' ise, 'çoluk çocuk' anlamına geliyordu. Ölçü, uyak nedir bilmeyen, ince duygulardan yoksun, kaba sözcükleri hiç sıkılmadan kullanan, sulu, alaycı, ciddiyetten uzak zıpçıktılar..." (Anday 2009b: 4)

Yahya Kemal'in, bizim şiirlerimizi ilk okuduğunda, "Boks eldivenle oynanır; bunlar tabanca çekiyorlar." (Anday 2009b: 4) dediğini belirten Anday, *Akan Zaman Duran Zaman* adlı kitabında da Türk şiirine büyük olarak doğduklarını vurgular.[263]

Anday, Garip edebiyatçıları olarak Türk şiirinde neleri yapabildiklerini 1999'da çıkan *Geçmişin Geleceği* adlı kitabında şu şekilde açıklar: "(...) Ama bir yıl sonra iki ozan arkadaşımla (ikisi de dünyada değil artık) Türk şiirini temelinden değiştirmeye giriştik, geleneksel ölçü ve uyak biçimlerini, alışılmış benzetme ve eğretilemeleri attık." (Anday 1999: 86). Enginün, Anday'ın bu sözlerine ek olarak "Garip hareketinin en önemli yanı, şiiri günlük tartışmalar arasına sokmasıdır. Bir süre toplumda, şiir herkesin konuştuğu ortak bir konu olur." (Enginün 2002: 84) diyerek Garip ozanlarının dilde yaptıkları yeniliklere değinir.

---

[263] "(...) Çünkü "büyük" doğmuştuk ama kimse bizi bilmiyordu, sözlüğü yapan adımızı duymamıştı, kimsecikler de yoldan bizim geçtiğimizin ayırdında değildi. Ne çıkar! Biz işe sonundan başlamıştık. Acıkma sonra gelecekti." (Anday 2009b: 298).

Garip şiiri ortaya çıktıktan sonra üzerine büyük tartışmalar çıkmıştır. Onları şiiri basitleştirmekle suçlamışlardır. Nurullah Ataç ile Sabahattin Eyuboğlu'nun Garip şiirini desteklemelerine karşın Yahya Kemal, Behçet Necatigil, Ahmet Hamdi Tanpınar, Attila İlhan gibi dönemin önemli isimleri Garip şiirine karşı çıkmışlardır. Bunlardan Ahmet Hamdi Tanpınar'a göre Garip şiiri "(...) ilk aruz denemeleriden itibaren Türk şiirinin hâkim vasfı görünen müzikaliteyi sarmıştır.[264] Anday ilk ortaya çıktığında Garip şiirini herkesin anlamsız bulduğu sırada Ataç'ın yalnızca anlam bulduğunu açıklar: "Nurullah Ataç'ın şöyle yazdığını hiç unutmam, 'Bu şiirlerde yalnız anlam var.' Süse o kadar alışılmış ki, okur onu bulamayınca şiiri tanıyamıyor." (Anday 2001: 334).

Orhan Veli üzerinden eskilerle yaptıkları çatışmaları açıklayan Melih Cevdet, kendilerinin küçümsendiğini, ciddiye alınmadıklarını belirtir. Eleştirenlere tepki olarak kendilerinin özellikle de Orhan Veli'nin daha fazla şiirde sululuğa gittiğini vurgular:

> "Bizden öncekiler içinde en insaflı olanlar bile söylediklerimizi gülümseyerek dinlerlerdi. Bu da bizi alaycılığa, sululuğa iterdi. Madem adam hesabına konulmuyorduk, biz de onların 'adamlığı'ndan vazgeçerdik, olur biterdi. Nitekim eskilerle aramızdaki açıklık, bir şiir-yazın anlayışı çatışması olmaktan çıkıverdi, bir yaşam biçimi zıtlaşması oldu. Orhan Veli Kanık, sadece Süleyman Efendi'nin nasırını şiir konusu yapmakla kalmıyor, Yenişehir'deki Atatürk anıtına konmuş çelenklerden birini yüklendiği gibi, çağrılı olduğu eve götürüyor ya da baloncudan bütün balonları satın alıp sokak sokak dolaşıyordu. Böylece eskilerin gülümsemesi düpedüz gülmeye dönüşüyordu artık. " (Anday 2009b: 5)

Şiirde sürekliliğin sona erdiğini söyleyen Anday, kendilerine gösterilen tepkinin gerçekte değişen ozan algısına olduğunu vurgular: "Şiirde, yazında süreklilik sona ermişti sanki; şiirde herhangi bir yenilik değildi söz konusu olan, bambaşka bir ozan tipinin ortaya çıkmasıydı." (Anday 2009b: 5). Sözlerinin devamında Melih Cevdet, yeni ozanın özelliklerini verir, artık onların işsiz insanlar olduğunu vurguladıktan sonra eskilerden farklarını açıklar:

> "Bu yeni ozanın belki paraya da gereksemesi yoktu; çünkü uslu uslu gelip, terbiyeli terbiyeli oturarak, ağabeylerinden iş istemiyordu. Onları şaşırtıp, kızdırıp bırakıyordu. Böylece yeniliği yadırgayan ağabey, yenilikçi ozandan ona iş vermemek yoluyla öç alma olanağını da elinden kaçırmış oluyordu; devletli ozan yazarlarla, kaldırım ozanları dünyası birbirinden kesin sınırlarla ayrılıyordu. Orhan Veli'nin babası

[264] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerinde Makaleler*, Dergah Yayınları s. 116, 1995.

> Cumhurbaşkanlığı Bandosu şefi, sonra Radyo Müdürü rahmetli Veli Kanık şakacı bir adamdı. Bir gün yaşlı bir dostuyla Radyoevi'nden çıkarken Orhan'a rastlar, tanıştırır oğlunu yaşlı dostuyla... Adam sormuş, "Ne iş yapar mahdum bey?" diye. Veli Bey'in, 'Kaldırım mühendisidir,' demesi üzerine de, 'Maaşallah maaşallah, iftihar ettim,' sözlerini söylemiş, Veli Bey'in kıskıs güldüğünü görmemiş." (Anday 2009b: 5).

Görülüyor ki, Anday yeni ozanın meslek bakımından eskilere göre, daha basit işlerde çalıştığını vurgulamaktadır. Önceki edebiyatçılar büyükelçilik, milletvekilliği gibi işlerde çalışırken yeni edebiyatçılar sıradan işlerde çalışmaktadırlar. Bu durum üzerinde ısrarla duran Anday, eskilerin ne iş yaptıklarını ve yenilerin ne durumda olduklarını şu şekilde açıklar:

> "Eskiler deyince aklımıza milletvekili yazarlar, büyükelçi ozanlar, genel müdür aydınlar gelirdi. Yeniler ise ya küçük memur ya da işsiz durumunda bulunurdu. İlk tanıdığımda Ahmet Muhip Dıranas, Güzel Sanatlar Akademisi'nde kâtipti. Ziya Osman Saba, Maarif Matbaası'nda düzeltmendi. Cahit Sıtkı Tarancı, işsiz dolaşıp durduğu İstanbul'dan Ankara'ya geldiğinde Çalışma Bakanlığı'na çevirmen oldu. Asaf Halet Çelen Beyazıt Kitaplığında küçük bir memurdu. Orhan Veli bir süre PTT'de sıradan bir memuriyet almıştı..." (Anday 2009b: 5-6)

Garip şiirine karşı çıkanların ileri sürdüğü iddialardan biri de onların Ankara tarafından korundukları düşüncesidir. Bu iddiayı savunanlara göre, Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet'in sanat görüşlerini devlet savunmuş ve onları sahiplenmiştir. Anday, bu konuya 2009'da çıkan *Akan Zaman Duran Zaman* adlı kitabında değinir. Kendilerinin korunduğunun doğru olmadığını söyler. Tek parti döneminde oradan oraya sürüldüklerini belirtir:

> "Bizim tek parti dönemince korunduğumuzu yazanlar çıkıyor ya arada bir, hem şaşıyorum, hem gülüyorum. Yeni şiiri savunan Ataç mıydı tek parti, yoksa onunla yandaş olan Sabahattin Eyuboğlu mu? Oraya buraya atılmaktan, sürülmekten, ikide bir işsiz kalmaktan başka bir şey görmedim tek parti döneminde. Yaşar Nabi Nayır'ın şiirlerimizi Varlık'ta basmasını ise 'koruma' sayacakların çıkabileceğini sanmıyorum. Hasan Âli Yücel'in bakanlığı sırasında Yayın Müdürlüğü'nde çalıştım ama Yücel'in yerine gelen Reşat Şemseddin Sirer, beni işimden çıkardı... Öyle sürdü gitti." (Anday 2009b: 6).

Şiirlerinin alay konusu olmasını adlarının çarçabuk duyulmasına baylayan Anday, kendi şiirini *Akbaba* gülmece dergisinin değiştirerek yayınladığını şöyle açıklar:

> "Bir misafirliğe gitsem
> Bana temiz hir yatak yapsalar
> Her şeyi, adımı bile unutup Uyusam!
> şiirimi Akbaba gülmece dergisi,

Bir misafirliğe gitsem
Bana bir temiz dayak atsalar
biçiminde değiştirerek yayımladı." (Anday 2009b: 35).

Anday sözlerinin devamında "Ama en büyük gürültüyü koparan Orhan Veli'nin *Kitabe-i* 'Seng-i Mezar' adlı şiiridir." (Anday 2009b: 35) diyerek Orhan Veli'nin yenilikteki etkisini de vurgular.

Nazım Hikmet'le birlikte Türk şiirinin ölçüsüz, fakat arada bir uyaklı, daha çok iç ritimden güç alan bir şiir durumuna geldiğini belirten Anday, kendi yaptıklarını ise, "Garipçiler ise ritmi müzikten uzaklaştırmaya, onun yerine konuşma dilinin sesini koymaya, dille düşüncenin ayrılığını ortadan kaldırmaya giriştiler." (Anday 1992b: 216) sözleriyle şiirde ne yaptıklarını açıklar. Şiirimizin, Divan edebiyatından günümüze kadar gerek şekil, gerekse muhtevâ bakımından birçok değişme ve gelişmelere uğramıştır; fakat bunlar içinde en sert ve keskin olanı Garip akımıdır. Garip Türk şiirinde bir darbe, devrim yapmış:

> "(...) Bu değişmelerin kanaatimce en çarpıcı olanı, Orhan Veli ve arkadaşlarının öncülüğünü yaptıkları Garip hareketi olmuştur. Gerçekten de şiirde bir ihtilâl beyannamesi gibi ortaya çıkan Garip önsözünde, o zamana kadar şiir için lüzumuna inanılan pek çok esas, reddediliyor, yeni şiir için bir takım yeni görüşler ileri sürülüyordu. Ona göre şiirde vezin, kafiye, şiire mahsus bir dil ve cümle yapısı, mecaz, teşbih, ve bunlara bağlı bütün edebî sanatlardan hiçbiri olmamalıdır. Öteden beri şiir için gerekli olarak kabul edilen müzik ve resim gibi renk ve ses oyunlarının da şiirde yeri yoktur." (Okay 1998: 35).

İnci Enginün'[265] Garip akımının gerçeküstücülük akımından etkilendiğini söylemesine karşın 2008'de yayımlanan *Açık Pencere* adlı kitabında, Melih Cevdet kendilerinin *gerçeküstücü olmadıklar*ını belirtir. Garip adlı kitaplarında da hiçbir şiirin Gerçeküstücülük akımına uygun olmadığını diğer iki arkadaşları adına da söyler. Üçümüzü bir mektep kabul edenler, bu mektebe de sürrealist diyenlerin yanıldığını vurguladıktan sonra şöyle devam eder: "Şu *Garip* adındaki kitapta çıkan şiirlerin sürrealizmle hiçbir alakası yoktur. Bunu Oktay Rifat'la Orhan Veli adına da söylüyorum." (Anday 2008b: 7). Anday gerçeküstücü olmadıklarını *Akan Zaman Duran Zaman* adlı anı kitabında da şu sözleriyle yineler. "Bize,

[265] "II. Dünya Savaşı yepyeni bir dünya görüşünü de beraberinde getirmişti. Sürrealizm artık sanata hâkimdi. Andre Gide ile yaygınlaşan duyularla yaşama ve mutlu olma arzusu, bir dünya görüşü olarak bu gençlere de tesir eder." (Enginün 2002: 84).

Garipçilere ‘Gerçeküstücüler’ demişlerdi, değildik ya, varsayalım ki öyleydik, peki, nerdeydi bu Gerçeküstücülüğün ressamı, sinemacısı, yonutçusu...” (Anday 2009b: 254) Anday’ın üzerinde durduğu konulardan biri de Orhan Veli’nin “Oktay'a Mektuplar” adlı şiirinde geçen *Ve bugünlerde Melih'le ben Aynı kızı seviyoruz.* adlı dizesidir. Hem Hasan Âli Yücel hem de Müşfik Kenter’in kendisine bu durumun gerçek olup olmadığını sorduklarını belirten Anday, bu durumu şu şekilde açıklar: “Oysa bizim birer sevgilimiz vardı, ortaklık üçüncü bir hanım içindi ama sadece romantikti bu sevda. Birbirimizi öldürmenin gereği yoktu bu yüzden. Rakı içerken sözünü ederdik.” (Anday 2009b: 97).

“İlk şiirlerim ölçülü uyaklıydı, sonra düzencesini (disiplinini) kendine özgü mantığında arayan şiire yöneldim.” (Anday 2009b:151) diyen Anday, Garip şiirinden nasıl uzaklaştığını da açıklar. *Akan Zaman Duran Zaman* adlı kitabında Garip’ten kendisini kopran ilk hareketin “Tohum” adlı şiir olduğunu söyler: “Garip şiirini boşlamaydı bu kuşkusuz. Yayımlamadan önce kimseye okumamıştım.” (Anday 2009b: 151). Anday “Tohum”’un, 1948'de Mehmed Kemal'in sadece bir sayı çıkan *Meydan* dergisinde yayımlandığını belirtir ve kendine gelen tepkileri, yaşadığı üzüntüyü şu şekilde açıklar:

> “Ve çeşitli tepkiler doğurdu. En yakın arkadaşlarım yersiz buldular bu girişimimi, içlerinde heyecanla evime gelip, Garip akımı anlayışından uzaklaşmamam gerektiğini söyleyenler oldu. Bu sözlerin beni ne denli duygulandırdığını şimdi çok iyi ansıyorum. Sanki arkadaşlık, birliktelik şiirin bir ozana zorladığı yeni bir deneyimden daha değerliydi! Hani gözlerim yaşardı desem yanlış olmaz. Garip akımından ötürü tarihin içine girdiğimiz duygusunu ilk o gün yaşamışımdır. İnsan ne bilsin!” (Anday 2009b: 151-152).

Anday, “Tohum” şiiri için gelen eleştirileri anlatırken Sabahattin Eyüboğlu’nun tutumuna ayrıca değinir. Anday’ın belirttiğine göre Garip şiirini destekleyen Eyüboğlu, *Yeni Ufuklar* dergisinde basılan “Şiirin Yapısı” adlı makalesinde Anday’ın Garip’ten kopuşunu gösteren "Tohum"u savunan uzun bir metin yazmıştır. Anday yaşadığı duyguyu şu şekilde açıklar: “Sağ olsun diyemeyeceğim için üzgünüm. O Sabahattin ki Garip şiirinin destekleyicilerindendir, hiç yadırgamadı ‘Tohum’u, tam tersine onu benim doruğum saydı.” (Anday 2009b: 152). Anday bu sözleriyle de Sabahattin Eyuboğlu’nun tutarsızlığını ortaya koyar.

II. Yeni şiiri 1950'lerin ortalarında adını duyurmuş, toplumdan uzak, soyut şiir anlayışıyla dikkatleri üzerine çekmiştir. İlhan Berk, Edip Cansever, Turgut Uyar, Cemal Süreya vb. ozanlarıyla Türk yazınında farklı bir soluk olarak yer edinmişlerdir. Melih Cevdet, Garip akımından sonra II. Yeni şiirinin eleştirisini yapar. Umutsuzluk gibi kimi temalarını Batı'dan aldıklarını belirtir.

Anday, II. Yeni Şiiri'ne İlhan Berk'in *Yeni Ufuklar* dergisinde çıkan yazısı üzerinden değinir. 1984'te çıkan *Açılığa Doğru* adlı kitabında yer alan ve yaklaşık dokuz sayfadan oluşan "Çıkmalar" başlıklı yazında II. Yeni Şiiri'ni irdeleyen Anday, sözlerinin başında "İkinci Yeni diye adlandırılan şiirler içinde gerçekten sevdiklerim de oldu." (Anday 1984: 139) diyerek II. Yeni'ye yabancı olmadığını, onların şiirleriyle ilgilendiğini hissettirir. İlhan Berk'in yazısına kadar II. Yeni'yi savunan bir yazıyla karşılaşmadığını söyleyen Anday, İlhan Berk'in yazdıklarını değerlendirmeye başlar. İlhan Berk'in "Akım yazılagelen bir şiirin bırakılması, başka türlü yazmaya başlanması, hiç değilse, daha önceki gibi artık yazılmaması, o kadar." dediğini aktaran Melih Cevdet, Berk'in akımın ne olduğunu karıştırdığını vurguladıktan sonra şöyle devam eder:

> "Kendinden öncekiler gibi yazmamak, başka türlü yazmak, aşağı yukarı, her ozanın isteğidir. Ama bunu başaran her ozan bir akım doğuramaz. Sözgelişi, Yahya Kemal, kendinden önceki ozanlar gibi yazmamıştır; yeni kuşaklardan sayılmadığı günlerde de başka türlü bir şiiri sürdürmüştür, ama onun şiiri bir akım olamamıştır. Yeryüzünün en büyük ozanı diye bilinen Homeros'u, Sainte-Beuve, 'tek başına' sayar; öncesi, sonrası, benzeri yoktur, diye över onu." (Anday 1984: 140)

Anday, İlhan Berk'in "Bir ozanın aşktan, eski çağlardan söz etmesi, yalnızlığı, bunaltıyı yeryüzüne yaymak istemesi toplumdan kaçma değil, toplumu anlamağa doğru gitmektir." diyerek II. Yeni'nin toplumcu şiir yaptığını söylemek istediğini belirtir. Anday, Berk'in bu görüşüne "Buna, 'Bir çeşit toplumculuk,' denemez; çünkü toplumculuk, sosyalizm demektir; sosyalizmin de yeryüzüne yalnızlığı, bunaltıyı yayan bir çeşidi yoktur." (Anday 1984: 141) sözleriyle karşı çıkan Anday, böylece II. Yeni Şiiri'nin toplumcu olmadığını da söylemiş olur.

Melih Cevdet, Divan edebiyatı ile II. Yeni arasında benzerlik görmek isteyenlere karşı çıkar. Tepkisini İlhan Berk üzerinden verir. Anday, "Bireyciliğe özenen bireyciliğiyle övünen

Ilhan Berk'in, son günlerde çıkan bir yazısında, Divan şiirleriyle Mallarme'nin şiirleri arasında benzerlikler bulması birkaç bakımdan yanıltıcıdır." (Anday 2009a: 243) dedikten sonra, "Divan şairlerinden hiçbiri, salt kendine özgü, kimselerin bilmediği, okuyanı şaşırtan söz ve anlam oyunlarına, kalkışmaz." (Anday 2009a: 243) vurgusunu yapar. Konuyu genişleten Anday, Mallarme'nin sanatıyla Divan şiirinin karşılaştırmasını yapar ve Divan şiirindeki klişeleşmenin olumsuzluğuna dikkat çeker: "Mallarme'nin, kullandığı sözcüklere kendince anlamlar yüklemesi, Divan şairlerinin mazmunlarıyla bir tutabilir mi? Divan şiirindeki benzetmeler kimse için bir giz değildir, üstelik bir giz olarak da atılmamıştır ortaya." (Anday 2009a: 243). Melih Cevdet: "Bir bakıma, bağımlı bir şiirdir Divan şiiri; bu yüzden de onu, bağımsız akımların yarattığı şiirlerle karşılaştırmak doğru olmaz." (Anday 2009a: 243). der ve Divan şiirinde aranırsa iyi beyitlerin bulunabileceğini söyler.

Melih Cevdet, eleştirmenlerin II. Yeni'yi yeni bulmamalarını normal karşılar. Türk şiirine getirdikleri "umutsuzluk" kavramının Batı'dan alınan bir tema olduğunu vurgular: " 'Umutsuzluk', bizim Divan şiirinin 'gül'ü, 'bülbül'ü gibi, yeni bir şiir tema'sıdır çünkü, Batı'dan gelmiştir bize. Bu bakımdan, eleştirmenlerin İkinci Yeni'yi gerçekten yeni bulmamaları haksızlık sayılamaz." (Anday 1984: 142).[266] Anday sözlerinin devamında "toplumculuk", "umutsuzluk" gibi kavramları II. Yeni'nin Türk şiirinden çıkarıyoruz demelerinin onlara daha çok yakışacağını vurgular.

Anday, II. Yeni Şiiri'nin, "kendinden önceki şiire, 'Orhan Veli, Melih Cevdet, Oktay Rifat' şiirine karşı olduğunu..." söyledikten sonra II. Yeni'nin şunları savunduğunu belirtir:

---

[266] Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı,* adlı kitabında Divan Şiiri ile II. Yeni şiirini karşılaştırır. İlk önce "Divan Şiiri gibi İkinci Yeni de halka, onun yaşamına, edebiyatına ve kültürüne sırt çevirmiştir. Divan Şiiri gibi İkinci Yeni de toplumsal gerçeklere, sınıfsal çelişkilere, siyasal olaylara uzak durmuştur.(...) " (Bezirci 1986: 43) gibi ortak noktaları bulunduğunu belirten Bezirci, sözlerinin devamında Divan şiiri ile II. Yeni şiiri arasındaki farkları şu şekilde gösterir: "Divan Şiiri yerleşik kalıplara (mazmunlar) dayanır. İkinci Yeni'de kalıplara rastlanmaz. Divan Şiiri aruz ölçüleriyle kurulur, uyaklıdır. İkinci Yeni ölçü ve uyağı ilke olarak benimsemez. Divan Şiiri gelenekçidir. İkinci Yeni geleneği umursamaz.(...)" (Bezirci 1986: 43-44). Bezirci sözlerini bitirirken II. Yeni'yi Divan şiirinin devamı olamayacağını vurgular: "Divan Şiiri ile İkinci Yeni arasındaki uzaklıklar yakınlıklardan daha çok ve büyüktür. Üstelik, ortaklıklar yüzeyde, ayrılıklar ise derindedir. Bunu da olağan karşılamalıyız; Çünkü Divan Şiiri ayrı bir çağın ve çevrenin ürünüdür. İkinci Yeni'ninkine benzemeyen bir toplumsal ve kültürel ortamda oluşmuştur. Onun için —birtakım benzerliklerine karşın— İkinci Yeni'yi Divan Şiiri'nin aynısı ya da uzantısı saymak doğru değildir." (Bezirci 1986: 44).

"Çünkü bu 'önceki şiir', anlama, konuşma diline dayanmaktadır, şiirin alanını geniş tutmuştur, salt şiirden yana değildir. Oysa İkinci Yeni, anlama, konuşma diline karşıdır; salt şiirdir." (Anday 1984: 143). Genel olarak İkinci Yeni diye anılan ozanlardan çoğunun, dizede düzyazıya benzerlikten titizlikle kaçınmaları, şiirin dizelerden değil, görütlerden kurulması sonucunu doğuruyor, diyen Anday, Orhan Veli'den örnek vererek düzyazıdan ayrılan şiirin II. Yeni'den önce yazıldığını vurgular:

> "Oysa 'önceki şiir,' dizelerde konuşma dilini kullanırken, bütünde düzyazıdan ayrılıyordu. Bir örnekle belirtmek gerekirse, Orhan Veli'nin,
>
> İşim gücüm budur benim
> Gökyüzünü boyarım her zaman
> Hepiniz uykudayken
> Uyanır bakarsınız ki mavi
>
> şiirinde, dizelerin konuşma diline uygun olmasından ötürü, bütünü de düzyazı saymamız gerekmediği gibi, tersine, burada görütler, şiir için vazgeçilmez olan dize birliğinden yararlanarak, onun üstünde, sürekli, bütüne yaygın bir güç kazanıyor; böylece de, düzyazıdan apayrı, düzyazı ile anlatıldığında saçma karşılanacak bir bütün, doğa yanında bir doğa ortaya çıkıyor. (Anday 1984: 144).

Garip ozanlarının şiir kalıplarını yıkarak, fantezi dünyasının yalın bir şekilde verilebileceğini gösterdiklerini belirten Enginün de, Garip akımının farklı yönlerine II. Yeni'ye alt yapı hazırladığını belirterek Anday'a destek olur[267]

Melih Cevdet, İlhan Berk'in yazısında şiddetle karşı çıktığı konulardan biri de Berk'in; Orhan Veli'yi, Mehmet Akif'in devamı olarak göstermesidir. Anday; Orhan Veli'nin Mehmet Akif zihniyetiyle savaştığını vurgular: "İlhan Berk, Orhan Veli'nin Mehmet Akif anlayışına karşı koyduğunu, o anlayışla savaştığını bilmiyor mu? Nasıl oluyor da Orhan Veli ile Mehmet Akif'i bir yolun yolcusu sayabiliyor?" (Anday 1984: 145).

---

[267] "Garip hareketi, şiirin sadece kalıplara bağlı bir şekilden ve belirli bir kelime kadrosundan ibaret olmadığını, belirli kalıp düşüncelerin, şekillerin ve ifade tarzının dışında şiirin bulunabileceğini ve fantezi dünyasının mutlaka imajlara dayanmadan en saf şekilde dile getirilerek kurulabileceğini göstermiş ve bir anlamda İkinci Yeni hareketinin yolunu hazırlamıştır." (Enginün 2002: 86)

Anday, Türk yazınından söz ederken *ozanlardan* ve *yazarlar*dan da söz eder; onların sanatlarını açıklar; Türk yazın tarihinde oynadıkları rollere dikkat çeker. Anday özellikle Tevfik Fikret, Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Ziya Gökalp, Nazım Hikmet, Nurullah Ataç gibi isimlere ağırlık verir. Bunların dışında Yunus Emre, Mevlana, Pir Sultan, Namık Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar gelir. Melih Cevdet'in değindiği ozanlar ve yazarlar tezde tarihsel durumlarına göre sıralanarak araştırılmış ve açıklanmıştır.

Tekke yazınında önemli bir yere sahip olan *Yunus Emre* (1240-1321), Anday'ın yazılarında Türkçeye verdiği önemle karşımıza çıkar. "Biz Osmanlı yüzünden Yunus Emre'yi altı yüzyıl bilemedik." (Anday 2012: 117) diyen Melih Cevdet, Yunus Emre'den söz ederken Fuat Köprülü, Sabattin Eyüboğlu, Abdülbaki Gölpınarlı, İlhan Başgöz, Burhan Toprak, Hüseyin Bal gibi araştırıcıların yapıtlarından yararlanır. Anday ilk olarak Köprülü'den alıntı yapar. Fuat Köprülü'nün 1918'de yayımlanan *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar* adlı kitabından Yunus Emre'yle ilgili bölümlere değinir. Köprülü'nün Yunus Emre'yi , İslam mistikliği ile 'Türk zevkinin hususi dehasını' birleştiren basit, coşkulu, ümmi bir derviş olarak gördüğünü belirten Anday, sözlerine şöyle devam eder:

> "(...) ümmilik, eski tezkere yazarlarımızın sandığı gibi, 'hecenin harflerini seçemeyecek' bir cahillik değildir. Yunus düzenli bir medrese eğitimi görmemişse de, kendi 'manevi kabiliyeti sayesinde' İslam bilimlerinin hepsini öğrenmiştir. Mevlânâ'nın şiirlerini anlayacak kadar da Farsça bilir." (Anday 1994b: 248).

Anday, Yunus Emre'nin okuma yazma bilmediğine ilişkin söylentinin de onu küçümsemenin diğer bir yolu olduğunu belirtir. Okuma-yazma bilmediğini söylemenin, o zamanlar *övünme* yerine geçtiğini belirten Anday, bunun gibi, bir şairi övmek için de onun cahilliği ileri sürülürdü, böylece o, tanrısal bir nitelik kazanmış olurdu, dedikten sonra Fuad Köprülü'den "Bu çok sade Türk dervişi, herhalde Mevlanâ'nın Farsça şiirlerinden zevk alacak kadar Acem edebiyatını tanıyordu." (Anday 1994b: 333) alıntısını yaparak Yunus Emre'nin okuma-yazma bilmenin dışında yabancı edebiyatlardan da haberdar olduğunu vurgular. Eleştirmen Mehmet Fuat, *Yunus Emre* adlı kitabında, kendine özgü titiz çalışmasıyla, çok yerinde bir iş yaptı, diyen Anday, "orada görüldüğü gibi, Yunus Emre 'Ümmî' değildi, 'Ümmî' görünmek halka saygının bir çeşidi idi eskiden; üstelik ozana:

daha bir üstünlük verirdi.” (Anday 1994b: 252) sözleriyle Yunus Emre’nin okur-yazar olduğunu da vurgular.

Melih Cevdet, Yunus Emre’nin yüzyıllar boyunca aşağılandığını “Yunus Emre, Türkçe denilen kaba dilde yazdığı için eskilerce yüzyıllar boyu küçümsenmiştir. Hiçbir Divan şairi onun adını anmaz.” (Anday 1994b: 332) sözleriyle belirttikten sonra bu dışlama, küçük görme anlayışının Tanzimat yıllarında da sürdüğünü, “Bu küçümseme Tanzimat'tan sonra da sürer; hatta daha kötü biçimde: Namık Kemal, Sahaflar'da eline geçen bir manzume kitabını, ‘Derviş Yunus'unmuş,’ diyerek yere atar.” (Anday 1994b: 332) diyerek ortaya koyar.

Yunus Emre'nin, Türkçeye incelikli bir anlatım olanağını getirdiğini belirten Anday, Mevlânâ ile Yunus Emre'yi karşılaştırır. Yunus Emre’nin Türk dili için önemi üzerinde durur. “Mevlânâ'nın işi kolaydı, işlenmiş bir şiir dilini, Farsçayı kullanıyordu o; ama biz Yunus'tan önce dili bu yetkinlikle kullanan başka bir Türk ozanı bilmiyoruz.” (Anday 1994b: 333). Görüldüğü gibi Mevlânâ hazır bir dile konarken Yunus Emre hem dilimizi işlemiş hem de özgün bir sanatçı olarak kendini kanıtlamıştır. Yunus Emre’nin Türkçe için önemini 2001’de çıkan *Çok Sesli Toplum* adlı yapıtında da ele alan Anday, halkın dili ile yapıtlar veren dünya çapında ün sahibi olan edebiyatçılara değinir: “Boccacio da, Dante gibi, ulusal dille (İtalyanca) yazan ilk Avrupalı hikayecidir; o da hikâyelerini halkın dili ile konuşulan dille yazıp yazmamak konusunda sallantılı kalmıştı başlangıçta.” (Anday 2001: 273). Şiirin halk diliyle yazılabileceğini vurgulayan Anday: “Bu gerçeği bizde ilk sezen şair Yunus Emre’dir. Dante’nin çağdaşıdır. Yunus, fakat onun gibi sallantıda kalmamıştır ulusal dille yazıp yazmama konusunda.” (Anday 2001: 273) diyerek Yunus Emre’nin öncülüğünü de ortaya koyar. Anday, Divan şairleri kadar Yunus Emre’nin de yetenekli olduğunu sözlerinde ekler.

Anday’ın Yunus Emre’yi ele alırken üzerinde durduğu konulardan biri de Cumhuriyet’e kadar onun bir şiir yaratıcısı olarak görülmemesidir. *Acem-peresti-i Rum'un imale devrinde* buna olanağın olmadığını vurgulayan Melih Cevdet, şu değerlendirmeyi yapar:

"Yazınımızın (eleştirimizin) asıl büyük yanılgısı, Yunus Emre'yi bir tarikat şeyhi olarak ele alması, fakat bir şiir yaratıcısı olarak değerlendirememesidir." (Anday 1994b: 334). 1994'te çıkan *Geleceği Yaşamak* adlı yapıtında, Cumhuriyet'in ilanından sonra Yunus Emre'yi çağdaş bir anlayışla ilk değerlendirenin Burhan Toprak olduğunu söyleyen Anday, Toprak'ın Yunus Emre çalışmasına değinir:[268]

> "Bu yazarımızın 1933'te yayımladığı *Yunus Emre Divanı o* güne değin bu konuda yapılmış çalışmalara hiç benzemiyordu, o yüzden de etkisi büyük oldu. Yunus'u yeni tanıyorduk. Burhan Toprak, yapıtında bu büyük ozana bir yaşamöyküsü biçiyordu. Neye dayanarak? Çünkü Yunus Emre'nin yaşamına ilişkin olarak bildiklerimiz çok azdır, çoğu menkabedir. Burhan Toprak'a giriştiği bu güç işte, Yunus'un şiirleri yol göstericilik yapıyordu." (Anday 1994b: 334)

Burhan Toprak'ın, çağdaş bir yaklaşım ve Yunus Emre'nin yaşamıyla koşutluk kurarak yazdığı yapıtında yararlı olduğunu belirten Anday, Toprak'tan sonra Ahmet Adnan Saygun'un *Yunus Emre Oratoryo*'sunun daha sonra da Sabahattin Eyuboğlu'nun, Abdülbaki Gölpınarlı'nın Yunus Emre'yi ele alan kitaplarının ortaya çıktığını söyler. Yine Anday'a göre bu çalışmalar sonucunda, "Artık Yunus'u şair olarak görebiliyor, tanıyabiliyorduk." (Anday 1994b: 334). Melih Cevdet, Yunus Emre üzerinden Cumhuriyet'le kültürümüzden koptuk ifadesinin bir yalan olduğunu ortaya koyar:

> "Kısacası biz Yunus Emre'ye Cumhuriyet döneminde kavuştuk. Bu bakımdan Kemalist devrimle birlikte eski kültürümüzle bağlantımızın koptuğuna ilişkin sık sık yinelenen görüş yanlıştır; tam tersine, bu bağlantı cumhuriyet döneminde tam olarak kurulmuştur. Çünkü biz ne olduğumuzun bilincine bu dönemde vardık. Uluslaşma süreci bize yalnız kendi kimliğimizi değil, bu kimliğin başlıca yapıcılarından olan *uygarlığımızın* seçimini de gerçekleştirdi." (Anday 1994b: 334)

---

[268] Anday, 2009'da yayımlanan *Akan Zaman Duran Zaman* adlı yapıtında da Toprak'a ve onun *Yunus Emre* yapıtına değinir.Toprak sayesinde Yunus Emre'ye ulaşabildiğini vurgular: "Bütün gençliğim, eski yazınımızda iyi bir ozan aramakla geçmiştir; etkileneceğim, yararlanacağım, geleneğini yakalayacağım bir ozan. Bu ozan Yunus Emre olabilir heves ve tutkusuyla ona dört elle sarıldım. Doğrusunu söylemek gerekirse, Burhan Toprak'ın yorumu olmasaydı, ben tek başıma bulamazdım Yunus'u. Burhan Toprak, onu Batılı bir aydın kafasıyla ilk değerlendiren kişidir. Ne yaptı? Şiirlerini kendince sıralayarak Yunus'a bir yaşam kurdu: Bu yaşam içinde Yunus önce inanmayan, bunalımlar geçiren biriyken, yavaş yavaş dinginliğe ve inanca erer. Batılıca bir ele alıştı bu, çünkü eski ozanlarımız için yaşam-şiir koşutluğu hiçbir zaman düşünülmemişti. Düşünülemezdi de; neden derseniz, şiir ozanın kişiliğindeki değişimlere uyarak gelişen bir sanat olarak görülmezdi, olmuş bitmiş bir dünyanın işçisiydi ozan. Bu dünya içinde "değişme"nin bir yeri olamazdı. Yeni Platoncu anlayışa göre, yaratan ve yaratılan birdi, bir bütündü. Tanrı'da gelişme düşünülemeyeceği inancı, elbet onun bütün parçaları için de geçerliydi. İşte bu geleneği yıkıyordu Burhan Toprak ve böylece Yunus'u günümüze getirmiş oluyordu." (Anday 2009b: 228).

Anday, Ahmet Adnan Saygun'nun *Yunus Emre Oratoryosu*'na da değinir. Saygun'un yapıtında "ulusal" olanla "evrensel" olanın başarılı bir şekilde birleştirildiğini belirten Anday, *Yunus Emre Oratoryosu*'nun önemini şu sözlerle açıklar:

> "Ozanımız, bestecimiz, orkestramız, koromuz, solistlerimiz, yabancı şef, yabancı koristler, Türk sanat dehasının dünya içindeki özgün yerini kutluyorduk sanki. Bu iyimserlik coşkusu içinde diyebilirim ki Yunus'un şiirinden de Saygun'un müziğinden de yepyeni tatlar aldım. Ozanımız, insancı olanı bulduğu için yeni kalmıştı; bestecimiz ise ondaki bu tazeliği, uygarlığın en ustaca yaklaşımı ile çağımıza getiriyordu. Nasıl sevinmeyeyim!" (Anday 1994b: 332)

Uyanış Çağı yazarlarının halkla birleşmek, bilgiyi halka indirmek için, düşündüklerini onun dili ile anlattıklarını söyleyen Anday, Yunus Emre'nin de aynı yolu izlediğini; ama onunla aramıza uydurma bir dilin girdiğini belirtir: "Yunus Emre de öyle yapmış. Bizim bütün güçlüğümüz. Yunus Emre ile aramıza giren o bizden önceki uydurma dilden geliyor." (Anday 1974: 50). Anday bu sözleriyle aynı zamanda Osmanlıcanın Türk kültürünü böldüğünü de vurgulamış olur.

Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî (1207-1273) de Anday'a konu edinilmiştir. Melih Cevdet, Mevlana'yı ele alırken şu temaları öne çıkarır: "Yine gel, yine gel! Kim olursan ol, yine gel! (...) " şeklinde başlayan bendin Mevlana'ya ait olmaması, *Mesnevi*'de geçen pornografik hikayeler, şiirlerini Farsça yazması, Türk şiirine katkısının olup olmadığı.

Mevlânâ'nın adında geçen "Rûmî" sözcüğünü irdeleyen Melih Cevdet, "Rum"un "Roma" anlamına geldiğini ve Anadolu'nun yakın geçmişe değin "Roma memleketi" diye anıldığını söyledikten sonra "Mevlânâ, 'Romalı Celâl' diye anılırdı: Mevlâna Celâleddin Rumi. Kısacası burada oturana Rum denirdi." (Anday 1977a: 44) diyerek Rûmî sözcüğünü açıklığa kavuşturur.

Mesnevi'nin başından sonuna dek okunacak bir kitap olmadığını söyleyen Anday, Mevlânâ hayranlarının şiir, yazın sevgisinden çok, çoğunlukla tarikatçılıktan ya da bilgisizlikten ona hayran olduklarını belirtir. Bilmeyenler, bilir görünmek için katılıyorlar bu hayranlığa diyen Anday, sözlerine "Mevlânâ, özellikle *Mesnevi*'sinde bir Kuran yorumcusudur ve denildiği gibi de hoşgörüden yana değildir, tam tersi, felsefeyi yasak etmişti." (Anday

1977b: 115) şeklinde devam eder. Mevlânâ'nın filozoflara ve felsefeye karşı olduğunu 1978'de çıkan *Yasak* adlı kitabında şu sözleriyle belirtir: "Mevlânâ dinde felsefeye yer olmayacağı inancındadır, bu yüzden de filozofları hiç sevmez" (Anday 1974: 26).

Anday, üstelik hiç de büyük bir ozan değil dediği Mevlânâ'nın hak etmediği halde abartıldığını vurgular: "Nerdeyse kutsal kitapla ölçüştürülen Mesnevi'deki açık saçık öyküleri okudukça şaşar kalırım. Üç beş kişiden başka okuyan yoktur sanırım bu kitabı. Ama herkes saygı besler onun için nedense." (Anday 1974: 173) diyerek tepkisini gösterir.

Melih Cevdet, *Akan Zaman Duran Zaman* adlı kitabında "Bir toplantıda Mevlânâ'dan söz açın, orada bulunanlardan biri yüzde yüz onun 'gel, gel...' (bâza bâza) diye başlayan şiirini okuyacaktır." (Anday 2009b: 173) dedikten sonra "Oysa bu şiir Mevlana'nın değil." (Anday 2009b: 173) der. Burada olduğu gibi Melih Cevdet, Mevlânâ'nın şiirleri arasında geçen *"Yine gel, yine gel! Kim olursan ol, yine gel! Kâfir, mecûsî, putperest olsan da yine gel! Bu bizim dergâhımız ümitsizlik dergâhı değildir. Yüz kere tövbeni bozmuş olsan da yine gel!"* şeklindeki rubainin ona ait olmadığını başka yazısında da yinelemiştir.[269] Anday bu dörtlüğün kime ait olduğunu "(...) Efdaleddin Kâşi adında, Mevlâna'dan yüz yıl önce yaşamış bir İranlı ozanındır." (Anday 2012: 94) sözleriyle açıklar. Melih Cevdet'i destekleyen bilimsel çalışma da Dr. Yakup Şafak'tan gelir. "Mevlânâ'ya Atfedilen 'Yine Gel…' Rubâîsine Dair" adında bir makale yazarak bu konuyu aydınlatmaya çalışan Dr. Yakup Şafak, bu rubainin Mevlana'ya ait olmasının çok zayıf bir olasılık olduğunu vurgular:

> " (...) mevcut verilere göre bu rubâî, Mevlânâ ve Baba Efdal'den iki asır önce yaşamış olan Ebû Said'in fikirlerine ve üslûbuna daha uygun düşüyorsa da onun, kaynaklar itibariyle Baba Efdal'e nispeti daha kuvvetli görünmektedir. Mevlânâ'ya ait olması ise çok zayıf bir ihtimaldir." (Şafak 2009: 80).

Mevlânâ'nın *Mesnevi*'sinde, kendi anlattığı kıssalara da gerçek mi, değil mi diye bakılmamasını, o kıssalarda amacın, özün önemli olduğunu, onun kavranması gerektiğini savunduğunu vurgulayan Anday, onun birtakım dinsel masallar karşısında tarafsız

[269] bkz. Anday 1977b,114; 1992b, 219.

olmadığını belirtir: "Mevlânâ, İsa'nın Yahudilerce öldürüldüğünü söyleyen Hıristiyanların, -bu gerçeği bile bile- 'İsa göğe uçtu' inancına nasıl bağlanabildiklerine şaşar; bu masalın da, kendi inandıkları gibi, bir simge olabileceğini hiç hesaba katmaz.(...) " (Anday 1974: 26).

İslâm dinini ve tasavvufu inceleme alanında çalışanlar ondan yararlanmakla büyük kazançlar sağlayabilir, diyen Anday, Mevlânâ'nın bilim adamı olarak nitelendirilmesine karşı çıkar. Bilimsel temeller üzerinde oluşması istenen toplumumuzun, onda arayacağı tek niteliğin, sanat niteliği olması gerektiğini belirtir. " (...) bağlı olduğu dinsel, felsefî görüşleri onun çağı ile ilgili yönü olarak bir yana bırakarak, Mevlânâ'ya ozan yanı ile eğilmek, en yerinde davranış olacaktır sanırım." (Anday 1974: 27).

Anday, Mevlana'nın şiirinde kadınların erkeklerle birlikte camide ibadet ettiklerini belirtir: "Mevlânâ, *Mesnevi'*sinde bir öykü anlatıyor ki, bizim bildiğimizi tutmuyor: 'Sözü kuvvetli, cerbezesi yerinde bir vaiz vardı. Minbere çıkmış vaaz ediyordu. Kadın-erkek herkes minberin dibine toplanmıştı.'" (Anday 1994a: 81) alıntısıyla Anday, o yıllarda kadınların ve erkeklerin birlikte ibadet ettiklerini gösterir.

Melih Cevdet, Mevlânâ'daki pornografik unsurlara ayrıntılı olarak 1975'te yayımlanan *Sosyalist Bir Dünya* adlı kitabındaki Çetin Altan[270]'ın yasaklanan yapıtı üzerine yazdığı "Müstehcen" başlıklı yazısında değinir. Bu yazıda Millî Eğitim Bakanlığı tarafından yayınlanan Mevlânâ'nın Mesnevi'sinden alınan dört pornografik hikâye yer almaktadır.[271] Anday yazısının girişinde "Çetin Altan'ın yeni romanının müstehcen diye toplatılması dolayısıyle, bir sanat yapıtında müstehcenliğin ne olabileceği ya da olup olamayacağı

---

[270] Anday'ın sözünü ettiği yapıt 1974'te müstehcen bulunarak yasaklanan *Bir Avuç Gökyüzü'*dür. Çetin Altan, Cumhuriyet gazetesine kitabının yasaklanması üzerine şu açıklamayı yapmıştır: "Müstehcenlik nedir, nasıl tanımlarsınız bu kavramı? Müstehcenlik insanın çeşitli nedenlerle baskı altında kalmış olan cinsel güdülerini sömürmek amacıyla yapılan bir tahrik unsurudur. Sırf ticaret amacına yöneliktir. Müstehcenlik bilim ve sanata nasıl yansımıştır? Bilim ve sanatta müstehcenlik olmaz. 'Ayıp' olmaz. Çünkü gerek sanat, gerek bilim doğayı ve doğanın parçası olan insanla insan ilişkilerini Kendi açılarından inceler ve yansıtır. Bu amaca dönük çabalarda baskı altında kalmış cinsel güdüleri ticaret gayesiyle sömürme hedefi yoktur. Bilim de sanat da cinsel konularla, doğanın ve yaşamın temel gerçeklerinden biri olarak, ilgilenir." (Altan, *Cumhuriyet,* 1974).

[271] bkz. Anday 1994a, 81-83.

günün tartışma konularından biri durumuna geldi." (Anday 1975b: 37) diyerek bu yazıyı niçin yazdığını belirtir. Sonra "Ben de bu yazımda sizlere, Mevlânâ'nın Mesnevisinden (Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları arasında çıkmıştır) kimi öyküler aktararak, açık saçıklık karşısında bunca titiz davrananlara ufak bir yardımda bulunmak istiyorum." (Anday 1975b: 37) diyerek yazısının konusunu verir. Anday daha sonra da açık seçik öyküleri alıntılar. Melih Cevdet, Mevlânâ'da geçen açık seçik öykülere 1984'te çıkan *İmge Ormanları* adlı kitabında da değinir.[272]

Abdülbaki Gölpınarlı bana, Mevlânâ'dan çevrilecek şiirlerin seçilmesi öğüdünü vermişti, diyen Anday, Mevlânâ'nın doğru düzgün bir biçimde Türkçeye çevrilmediğini şu sözlerle açıklar: "Mevlânâ dilimize düzyazı olarak çevrilmiştir, bir çeşit yorumdur tümü; gerçi koşuk (nazım) düzeni ile bir iki çeviri girişimi olmadı değil, ama bunların hiç birinde Mevlânâ şiirinin yapısı tam olarak görülmez." (Anday 1977b: 115). Bir zamanlar Mevlana çevirilerinin moda olduğunu söyleyen Anday, onun şiirlerini çevirirken yapılan yanlışları şu şekilde açıklar:

> "Adam *'Gel gel, kim olursan ol gel'* demiş ya, birden gözümüzde büyüyüverdi bu söz, artık varsa Mevlana, yoksa Mevlana... (Yukarıda andığım şiir Mevlana'nın değil) ve elbet onun şiirini de yeni kuşakların şiirine benzettik. Baktık ki, Mevlana, bugünün bir genç ozanı gibi konuşuyor, sövüyor, bağırıyor. Bunun nedeni, Mevlana'nın iletisi olan düzene, tekniğe, yapıya boş verilmesidir." (Anday 1992b: 219).

Görüldüğü gibi Anday, Mevlana'dan yapılan çevirilere tepki göstermektedir. Melih Cevdet sözlerinin devamında Mevlana'dan o zaman aşağı yukarı altı yedi şiir çevirdiğini belirtir.[273] Bu çevirileri Abdülbaki Gölpınarlı'ya okuduğunu da söyler.

Mevlânâ'nın bir de lirik yanının bulunduğunu söyleyen Anday, ondan nasıl yararlanılacağını, Türk edebiyatına katkısının olup olmayacağını sorgular. Bu sorgulamayı yaparken de Mevlânâ'nın hangi edebiyata sokulacağı sorunuyla karşılaşır. "Mevlânâ'nın hangi edebiyattan sayılacağı sorunudur. Onu, Yunus Emre gibi Türk dilinin ozanı

---

[272] bkz. Anday 1994a, 81-83.

[273] Anday, Mevlânâ'dan yaptığı çevirileri 1977'de çıkan *Maddecilik ve Ülkücülük* adlı kitabında "Bilmeden Sevme" başlıklı yazısında verir.

saymamız olanaksızdır." (Anday 1974: 28). Görüldüğü gibi Anday, Mevlânâ'yı Türkçenin bir ozanı olarak görmez.

Mevlânâ'nın öykücü, anlatımcı yönü dikkate alındığında genellikle lirik görünüşte olan şiirimize bir katkısının olabileceğini söyleyen Anday, Türkiye'de Mevlânâ'nın bilinmediğini belirtirken onu tanıyanların ise Farsça okuduklarını vurgular: "Mevlânâ'yı övenler, onu Farsçasından okuyanlardır; bize ise sadece çevirileri kalıyor onun. Bu çeviriler de, daha çok, şerh niteliğinde." (Anday 1974: 28). Farsçası ile birlikte okumazsanız, Mevlânâ'nın nerede hangi sözcüğü kullandığını çıkaramazsınız, diyen Anday, Mevlânâ'nın ülkemizde tanınması için önerilerde bulunur: "Yapılacak ilk iş, (Divân için söylüyorum) şiirleri sözcük sözcük Türkçeye çevirmek olmalı. Bunları Farsçaları ile karşılıklı basmalı. Belki o zaman, İslâm uygarlığı döneminden bir ozan olarak, başka yabancı ozanlardan olduğu gibi, ondan da yararlanılabilir." (Anday 1974: 28).

Melih Cevdet Anday, Türk, ozan ve mutasavvıfı olan *Pir Sultan Abdal* (1480-1550)'a[274] iki konu nedeniyle değinir: Bunlardan birincisi kendisinin bir şiirinde Pir Sultan'a gönderme yaptığı için aldığı cezadır, ikincisi ise, Pir Sultan'a ait olarak bilinen kimi şiirlerin ona ait olup olmadığı tartışması nedeniyledir. Melih Cevdet, Pir Sultan Abdal'ın adında geçen "Abdal" sözcüğünün ne anlama geldiğini *Çok Sesli Toplum* adlı kitabının hem 141 hem de 288. sayfalarında açıklar:

> " (...) büyük ozanımızın adındaki 'Abdal' sözcüğü, 'bedel gösteren' anlamına gelir, bedel göstermek ise, aynı anda hem burada, hem başka yerde görünmek demektir. Nitekim asıldığı zaman Pir Sultan'ı kentin kapısından çıkarken görmüşler. Onun için

---

[274] "Sivas ilinin Banaz köyünde doğdu. Doğum ve ölüm yılları bilinmiyor. Asıl adı Haydar'dır, halk arasında Koca Haydar olarak da anılır. Kimi kaynaklar onun I. Süleyman (Kanuni) döneminde yaşadığını, İran'da yönetimi ele geçiren ve Caferi mezhebinin Safeviye koluna bağlı olan Şah Tahmasb'ın Anadolu'yu egemenliği altına almasını konu edinen şiirleri yüzünden Hızır Paşa'nın buyruğu üzerine Sivas'ta astırıldığmı yazar. Alevi inançlarının halk arasında yayılmasına öncülük ettiğinden, düşüncelerinin Şeriat'a aykırılığı nedeniyle ölüm cezasına çarptırıldığını ileri sürenler de vardır. Gerek şiirleri, gerek düşünceleri nedeniyle etkisi geniş bir alana yayılmış, bunun sonucu yaşamı birtakım söylencelerle karışmıştır. Pir Sultan Abdal adına derlenen şiirlerin hepsinin onun olmadığı, kiminin kızı Senem, kiminin de onu izleyenlerce yazıldığı, tarihsel olaylara dayanan karşılaştırmalı çalışmalarla ortaya konmuştur. Bu konuda F. Köprülü, S.N. Ergun, P.N. Boratav ve A. Gölpınarlı gibi araştırmacıların yayımladıkları çalışmalardan sonra, İbrahim Aslanoğlu 1984'te çıkan araştırmasında çeşitli Pir Sultan Abdal'ları birbirinden ayırmıştır."(*Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi*, 1983, 4533)

> ‘üçüncü ölmem bu’ diyor. 14. ve 13- yüzyıllarda Anadolu’da abdal adı altında Batıni inançlı derviş toplulukları vardı. Bunlar “Rum Abdalları” diye anıldılar. Bunların yağmur yağdırdığına inanılırdı. Türkler arasında dilenci dervişlere bu ad verilmiştir.” (Anday 2001: 141)

Pir Sultan Abdal’ın halk şiirimizin en büyük temsilcilerinden biri olduğunu belirten Anday, 1956’da çıkan *Yanyana* adlı şiir kitabında yer alan *“Pir Sultan Abdal dirilmelidir* dizelerini bile komünistlik propagandası (...)” (Anday 2009b: 161) sayılıp hakkında yedi buçuk yıl hapis cezası istemiyle dava açıldığını şu şekilde açıklar:

> “1956 yılında basılmış olan ‘Yanyana’ adlı şiir kitabım Türk Ceza Yasası’nın 142. maddesine aykırı görülerek toplatılmış ve yedi buçuk yıl hapis cezası istemiyle dava açılmıştı hakkımda. Bu kitaptaki kuşku uyandıran şiirlerimden birinde, Pir Sultan Abdal’ın adı geçiyordu; şöyle diyordum:
> Sivas ilinin Banaz köyünden
> Pir Sultan Abdal dirilmelidir” (Anday 2001: 140).

Melih Cevdet, dava açıldıktan sonra yaşadıklarını 1994’te çıkan *İmge Ormanları*’nda 162’de, 2012’de yayımlanan *Gökyüzü Haritası* adlı kitabında 444. sayfasında olmak üzere çeşitli yazılarında anlatmıştır. Melih Cevdet, mahkemece görevlendirilen bilir kişinin Pir Sultan’ı kendi verdiği kitabı okuyup hakkında ceza istediğini; ama ihtirazları sonucunda o bilirkişinin reddedildiğini şu şekilde açıklar:

> “Söylemeden geçemeyeceğim, bir profesör olan (şimdi de profesör) bilirkişi, daha önce Pir Sultan Abdal’ın yalnızca adını duymuştu; Naip Yargıç Bedia Hanım’ın odasındaki konuşmamız sırasında benden bu ünlü ozanımızı anlatan kitaplar istemişti. Sonra ne oldu? O bilirkişi, benim verdiğim kitaplara dayanarak, beni de, Pir Sultan Abdal’ı da ihtilalcilikle suçladı raporunda. Bu rapora karşı konuşurken, durumu yargıçlara anlattım. “Bir profesör bile ancak benim verdiğim kitapları okuyarak ihtilalci olduğum kanısına varıyorsa, bu şiirlerin propaganda gücü ne olabilir?” dedim, böylece reddedildi bilirkişi, başkaları görevlendirildi, yeni gelenlerin arasında Ahmet Hamdi Tanpınar da vardı. İki yıl sürdü davam.” (Anday 2009b: 161)

Anday, Pir Sultan’la ilgili mahkemeye verildiğinde kendi aleyhinde ifadelerde bulunun Talim ve Terbiye Dairesi’nden gelen bilirkişinin TC’nin bir memuru olarak değil de, Osmanlının kaleminde çalışan biri olarak davranımasını, Pir Sultan’ı başkaldıran biri olarak göstermesini sert bir dille eleştirir: “(...) başkaldırıya katılmış, sana ne ey Talim ve Terbiye üyesi! Sen Osmanlı padişahının savunucusu musun, yoksa Türk dilinin, Türk şiirinin, Türk kültürünün eğitimcisi mi?” (Anday 2001: 141). Melih Cevdet, Pir Sultan’la ilgili şiirinin

dışında yine *Yanyana* adlı kitabında yer alan "Anı" adlı şiirinde "Rosenbergler"i[275] işlediği için mahkemeye verildiğini söyler. Anday, 2009'da yayımlanan *Akan Zaman Duran Zaman* adını taşıyan anılarından oluşan kitabının 161. sayfasında *Yanyana* adlı yapıtının tümden mahkemeye niçin verildiğini ayrıntılı olarak açıklar.[276]

Anday, *Yürü bre Hızır Paşa/Senin de çarkın kırılır/ Güvendiğin padişahın/ O da bir gün devrilir* şeklinde başlayan şiiri için "Pir Sultan'ın kızı ya da eşi söylemiş olabilir deniyor." (Anday 2001: 288-289) demektedir. Anday bu düşüncesini 1994'te çıkan *İmge Ormanları* adlı kitabında da söylemiştir.

Anday, Tanzimat dönemi ozanlarına ve yazarlarına yazılarında değinir. Onların sanatlarını açıklama yoluna gider. Bu isimler arasında *Namık Kemal* (1840-1888) önemli bir yer tutar. Melih Cevdet, Namık Kemal'le ilgili yazılarında onun sanatçılığından çok Tanzimat

---

[275] Anday'ın yargılanmasına neden olan Ethel Rosenberg (1915-1953) ve Julius Rosenberg (1918-1953) hakkında Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi'nden şu bilgiler verilmektedir: "ABD'li mühendis ve eşi. Kendi adlarıyla anılan bir davada yargılanmışlardır. Julius 12 Mayıs 1918'dc, Ethel ise 28 Eylül 1915'te New York'ta doğdu. Her ikisi de 19 Haziran 1953'te New York Eyaleti'nde Ossining'de öldü. 1939'da elektrik mühendisliği öğrenimini tamamlayan Julius, 1940'ta orduda mühendis olarak görev aldı. Ancak, ilericilere karşı yoğun bir suçlama kampanyasının sürdürüldüğü McCarthy döneminde görevine son verildi. E. Rosenberg'in Los Alamos'taki nükleer merkezde çalışan kardeşi David Greenglas tarafından kendilerine verilen atom sırlarını Harry Gold aracılığıyla New York'taki SSCB konsolos yardımcısı Anatoly A.Yakov- lev'e vermekle suçlanan Julius ve Ethel Rosenberg, Temmuz 1950'de arkadaşları Morton Sobell ile birlikte tutuklandılar. Rosenberg Olayı olarak bilinen dava 1950'de New York'ta başladı. Tüm dünyada yankılara yol açan bu dava sırasında McCarthy döneminin diğer davalarında da olduğu gibi Rosenbergler'e karşı basın ve televizyon aracılığıyla yoğun bir suçlama kampanyası sürdürüldü. SSCB'nin kısa bir süre önce ilk atom bombası denemesini yapmasının ABD kamuoyunda yarattığı etki de kullanılarak, dava soğuk savaş yıllarında doruğuna varan antikomünist propagandanın ülke çapında korku yaratmak için kullanılan aracı durumuna getirildi. Mart 1951'de ilk kez duruşmaya çıkan Rosenberg- ler, haklarında hiçbir hukuksal kanıt bulunmamasına karşın diğer sanıkların ifadelerine dayanılarak ölüm cezasına çarptırıldılar. Bu davayla ABD'de ilk kez asker olmayan kişiler casusluk suçuyla idama mahkûm ediliyordu. Rosenbergler aleyhine ifade veren Gold, Sobell ve Greenglas ise hafif cezalarla kurtuldular. Olay, soğuk savaş yıllarının bir komplosu olarak nitelendirilerek, özellikle Avrupa'da Rosenbergler'in affedilmesi ve davaya yeniden bakılması için bir kampanya başlatıldı. Ancak, tüm çabalara karşın kurtarılamayan Rosenbergler, 19 Haziran 1953'te Sing Sing hapishanesinde idam edildiler." (*Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi* c. 9, s. 4798, 1983).

[276] "Ben o zaman Rosenberg'ler için 'Anı' adlı şiirimi yazmıştım. Ama bu şiirin onlar için yazıldığı uzun yıllar saklı kaldı. Gerçi o şiirimi yayımladığım zaman çevrem, şiir-yazın çevresi, bunun Rosenberg'leri konu aldığını biliyordu ama 'Anı'yı da içeren *Yanyana* adlı şiir kitabım toplatılıp hakkımda dava açıldığında savcı bunu kanıtlayabilseydi, yargıçlar, istenen yedi buçuk yıl hapis cezasını vermekte tereddüt etmezlerdi sanırım. Çünkü toplumumuz bu konuda koşullandırılmıştı. Gerçi o kitabım yalnız "Anı" şiiri için değil, içerdiği bütün şiirler için toplatılmış, mahkemeye verilmişti ama Rosenberg'lerin Rus casusu olduklarına ilişkin kanı öylesine yaygındı ki onları kurban, kahraman yerine koyan bir şiir bağışlanamazdı çünkü anlaşılamazdı." (Anday 2009b: 160).

döneminde oynamaya çalıştığı siyasal role değinir. Namık Kemal'in kötü bir ozan olduğunu, inançlarında içten olmadığını belirten Anday, 2008'de çıkan *Açık Pencere* adlı kitabında ulusal devletlerin doğuşunu göremediğini belirtir: "Namık Kemal'in yanıldığı, çağının milli devletler kurma yolundaki gidişini, imparatorlukların yıkılış seyrini göremediği veya görmek istemediği bugün anlaşılmıştır!" (Anday 2008b: 49). Namık Kemal'in devletle olan alışverişini de irdeleyen Anday, Tanzimat senelerinde onun takındığı tutumu ve devletin durumunu şu şekilde özetler:

> " (...) *Nizam-ı Cedid'*den, hatta III. Ahmed'den başlayan, devleti onarma, toplumu yenileştirme deneyleri, atılımları Namık Kemal'in çağında iki koldan yürür. Birinci kol, süregelen devletin önayak olduğu yukardan aşağı yeniliklerdir ki bunlar *idare hukuku* alanında sıkışır. Bir de Genç Osmanlılar'ın adına bağlı, devlete karşı ama yine de aşağıdan yukarı değil de Avrupa görmüş Osmanlı aydınından devlete doğru diyebileceğimiz anayasa alanına giren teklifler var. İşte Namık Kemal, devletin o günkü durumuyla kalabilmesi, yaşayabilmesi için anayasanın değiştirilmesi, meşrutiyet kurulması gerektiğine inanır. (Anday 2008b: 49).

Namık Kemal devleti, ulusu, yurdu ile bizim devlet, ulus, yurt anlayışlarımız arasında farkların bulunduğunu belirten Anday, onun vatandan ne anladığını şöyle açıklar: "Onun vatan dediği de, daha sonraki büyüklü küçüklü savaşlarla paramparça olan ve her bir parçasından yarı boyunduruk altında, yarı özgür ama dillerinin, tarihlerinin oturduğu koca imparatorluk topraklarıdır." (Anday 2008b: 49). Anday, Namık Kemal için "Bizde ilk romanı o yazdı, ilk tiyatroyu o yazdı" gibi okul kitabı ağzıyla konuşmak biraz üstünkörü bir iştir, kolaya kaçmaktır." (Anday 2008b: 49) sözleriyle onun iyi tanınmasının gerekliliği üzerinde durur.

Namık Kemal'in ulusalcılıktan uzak olduğunu ve yurt olarak da Arap ülkelerini bildiğini vurgulayan Anday, bu durumun nedenini "Namık Kemal'in sadece yurtseverliği işlemesi, ulusallık kavramını ele almayışı nedendir? Çünkü bizim toplumumuz, o gün ulusal bir toplum değildi, çeşitli ulusların karmasıydı." (Anday 2008b: 208) diyerek açıklar. Melih Cevdet Anday, Namık Kemal'in padişahtan para almaktan çekinmediğini "Bir ülkücü olarak ortaya çıkan Namık Kemal, 'ülkü'ye de bir şiir tema'sı gözü ile baktığı için, çatıştığı padişahın el altından parasını almakla bir sakınca görmemiştir." (Anday 1974: 213) sözleriyle belirtir. Anday bir başka yazısında "Namık Kemal, padişaha gizli açık dalkavukluk etmiştir. Fazıl Paşa'nın İstanbul'a dönüşüne, kendi dönüşünün ilk adımı olarak

bakmıştır, bir burjuva düşünürüdür, (...) ” (Anday 2012: 182) diyerek Namık Kemal'in padişaha karşı dik duramadığını vurgular.

Anday, Namık Kemal üstüne bugüne değin bilmediğim şeyleri gösterdi, öğretti bana, dediği Şükran Kurdakul'un *Namık Kemal*[277] adlı incelemesinden söz eder ve alıntılar yapar. Anday, Kurdakul'un yapıtında en çok I. Meşrutiyet sırasında yaşanan Mithat Paşa-Namık Kemal ilişkisi üzerinde durur. Bu iki şahsiyetin II. Abdülhamit'in tahta çıkmasında oynadıkları role ve sonrasında başlarına gelenlerden söz eder. Anday, II. Abdülhamit'i, Namık Kemal, Mithat Paşa ve arkadaşlarının padişah yaptıklarını belirtir:

> “V Murat'ın tahta getirilmesinden sonra, sürgünden, İstanbul'a dönen (1876) Namık Kemal'e Kanun-u Esasi'yi hazırlayacak kurulda görev veriliyor. Bu arada V Murat'ın sinir hastalığı artmıştır. Mithat Paşa ile arkadaşları, Şehzade II. Abdülhamit'i - Meşrutiyet ilanına engel olmayacağı konusunda kendisinden söz alarak- tahta çıkarıyorlar.” (Anday 2012: 182-183)

Anday, I. Kanuni-i Esasi'de “Din ve mezhep ayrımı gözetilmeksizin herkesin Osmanlı sayılacağı, herkesin kişisel özgürlük sahibi olduğu, kimsenin yasaların belirlediği yasakların dışında cezalandırılamayacağı, basının yasalar çerçevesinde serbest olduğu, işkence ve her türlü eziyetin kesinlikle yasaklandığı (...) ” (Anday 2012: 183) gibi hakların bulunmasına karşın Namık Kemal'la Mithat Paşa'nın öngörüsüzlükleri nedeniyle kabul edilen 113. madde üzerinde durur. Bu maddeyi II. Abdülhamit[278] ısrarla istemiştir. Bu maddeye göre, zabıtanın tahkikatı sonucu hükümetin güven ve emniyetini bozdukları sabit olan kişilerin İstanbul'dan uzaklaştırılması yetkisinin padişaha verilmesi hükmünü öngörülmektedir. *Diyojen* gazetesi sahibi Teodor Kasap- Anayasa'nın, 113. maddeyle büyük bir yalan haline getirildiğinin farkına vardığını Kurdakul'dan aktaran Anday, Namık

---

[277] Şükran Kurdakul, *Namık Kemal,* İstanbul: Cem Yayınevi,1977.

[278]Türk tarihinde baskı dönemi olarak anılan II. Abdülhamit dönemi için Sina Akşin şunları söyler: “Padişahın tabiatına uygun, 'ruhen hastalıklı' sayılabilecek bir sansür, (Abdülhamit'in burnu büyük olduğu ıçin burun, oturduğu saray Yıldız semtinde olduğu için yıldız, selefini akla getirebileceği için murat gibi kelimelerin yazılamadığı, dış ülkelerde anarşistlerin suikastleri üzerine ölen devlet adamlarının ölümlerinin, doğal nedenler sonucu olarak haber verilebildiği bilinmektedir), en saçma sapan biçimlerinin dahi teşvik edildiği bir jurnalcilik, her tarafa dal budak salmış bir hafiye (gizli polis) örgütü, iç seyahat özgürlüğünün bile kısıtlanması, insanları bir araya getirdiği için ilke olarak şirketleşmenin (dolayısıyla iktisadî gelişmenin) önlendiği bir rejim... Bu sırada Kanun-u Esasî hep yürürlükte gözüküyor, devlet salnamelerinde muntazaman yayımlanıyordu, fakat ondan söz etmek bile suçtu.”(Akşin 1993:166).

Kemal'in bu maddeyi savunmakla kalmadığını Kurdakul'dan "Namık Kemal, padişahın bu korkunç isteğine razı olmakla kalmıyor, ayrıca devletin tümünü korumak gerekçesiyle muhakemesiz sürgün etme yetkisinin kesinlikle uygulanmasının doğru olacağını yazıları ile savunuyordu. Akıl almaz bir yanılgı, şaşırtıcı bir direnme." (Anday 2012: 183) şeklinde aktarır. Melih Cevdet, "Ama Padişah II. Abdülhamit, Meclis-i Mebusan'ın açıldığı gün Sadrazam Mithat Paşa ile Devlet Şurası üyesi Namık Kemal'i işte bu maddeye dayanarak tutuklamıştır." (Anday 2012: 183) diyerek II. Abdülhamit'in gerçek niyetinin ne olduğunu gösterir. Anday, "Tarihsel olayları kişilerin davranış biçimleri ile açıklamak, her zaman için sakınılması gereken bir tutum sayılmalı, böylece de o kişisel davranış biçimlerinin nedenleri üzerinde durulmalıdır." (Anday 2012: 184) dedikten sonra "Namık Kemal, Mithat Paşa aslında, yeni oluşan burjuva sınıfının gerekseme duyduğu Meşrutiyet yönetiminin öncüleriydiler. Devlet artık bu sınıfın devleti olmalıydı. Ama onu güvensizlik içinde bırakacak olanlara hiçbir zaman göz yumulamazdı. Böyleleri mahkemeye gerek kalmadan, yalnızca polis koğuşturması yeterli sayılarak uzaklaştırılabilmeliydi." (Anday 2012: 184) sözleriyle o yıllarda yaşanan siyasal, toplumsal değişimlerin sancısına gönderme yapar.

Anday, Namık Kemal'i değerlendirirken onun Yunus Emre'ye karşı tutumunu şöyle açıklar: Namık Kemal bir gün Sahaflar çarşısında eline geçen küçük bir şiir kitabını "Derviş Yunus'unmuş," diyerek yere attığını anlatır. (Anday 2009b: 348). Anday, Namık Kemal'in, "Batıda en çok okunan romancıları, edebî değerleri arasındaki büyük ayrılıkları hesaba katmadan bir arada ileri sürmesi konuyu dört başlı kavrayamadığını gösteriyor." (Anday 1961: 49) diyerek Batı'yı tam kavrayamadığını da belirtir.

Abdülhak Hâmit Tarhan (1851-1937) da Anday'ın düzyazılarında yerini almıştır. Melih Cevdet, Hâmit'i irdelerken üç temayı öne çıkarır: Bunlardan birincisi *Makber* şairi olması, diğeri Hâmit'in Azerbaycan'da algılanışı ve sonuncu olarak da Nurullah Ataç'a göre Hâmit'in ozanlığı. Anday, Hâmit'in *Makber*'i yazarken sanatı hedef olarak aldığını belirtir. *Makber*'e sadece bir ölüm acısını taşıması gözü ile bakılamayacağını belirten Anday, Hâmit'in Divan şiirinin kalıplaşmış yönünü gösteren mazmunlardan kurtulmak istediğini şu şekilde açıklar: "Gerçekte Hâmid'in ozanca bir amacı var: Anlamın dizeler boyunca

sürmesi. Bununla da bitmiyor. Hâmid, Divan şiirinin mazmunlarına bağlı kalmak istememiş, şiire gerçek duyguların, düşüncelerin de girebileceğini göstermeye kalkmış." (Anday 2008b: 123). Hâmid için Dil itibariyle eskinin nizamsız devamı olan ve bazan da sadece nizamsız bir yenide kendisini aradığını söyleyen Ahmet Hamdi Tanpınar, Hamit'in " (...) lûgati yerinden oynatmasıyla tam bir isyan ve ihtilâldi." (Tanpınar 1995: 77) dedikten sonra "Bununla beraber =Nâkâf manzume'sinin dışında Hâmid bu isyanın üzerinde pek durmaz." (Tanpınar 1995: 77) diyerek Hamit'in yeniliği sürdürmediğini söyler.

Anday, "Hamit'in sanatı amaç edinmemiş olsaydı 'Makber' eşini yitiren birinin çığlıkları olmaktan ileri gidemezdi." (Anday 2008b: 123) diyerek *Makber*'i şiir yapan unsurun sanat kaygısı olduğunu vurgular. Melih Cevdet, Türkiye'de Abdülhak Hamit'in gerçek anlamda karizmasını çizenin Nurullah Ataç olduğunu açıklar. Anday, " (...) bir gün Nurullah Ataç kalktı, 'şair-i âzam' diye bilinen Abdülhak Hâmit'te ancak iki üç dize bulabildiğini yazdı(...) " (Anday 1977b: 69). Ataç'ın bu yazısından sonra bir gürültü, bir patırtı koptu diyen Anday, " (...) ortalık dinince baktık ki, Abdülhak Hâmid diye bir ozan kalmamış, oysa adamın, ciltlerle kitabı vardı." (Anday 1977b: 69) sözleriyle Hamit'in düştüğü durumu özetler. Anday burada değindiği aynı konuyu biraz değiştirerek 2001'de yayımlanan *Çok Sesli Toplum* adlı yapıtında şu şekilde yineler:

> "Bize okullarda 'şair-i âzam' diye öğretilen Abdülhak Hâmid'i okumuş, bir türlü tadına varamamıştım; ama bu konuda ağzımı açmaya korkardım. Olur ya, belki de ben anlamıyordum. Ama Ataç'ın o ünlü yazısı çıktıktan sonra rahatladım. Bu yazısında Nurullah Bey, Hâmid'i okuduğunu ve onda ancak üç dört dize bulabildiğini söylüyordu. O gün bugün Hâmid silinip gitmiştir." (Anday 2001: 374).

Anday'ın belirttiğine göre Yahya Kemal de Hamit'i büyük şair sanarak yanılmıştır. Hâmit'i tanımak için Londra'ya giden Yahya Kemal büyük bir şaşkınlık yaşamıştır. Bu durumu Melih Cevdet Anday aşağıdaki gibi aktarır:

> "Yahya Kemal uzaktan uzağa pek saygı duyduğu Abdülhak Hamit'i tanımak üzere Paris'ten kalkar, Londra'ya gider. Bana bir yemekte anlatmıştı. İçkili bir yere gitmişler birlikte. Yahya Kemal lafı boyuna şiire getirmeye çalışsın, öteki çakırkeyif oldukça garson kızlara el atmaya başlamış. Sanırım bir daha aramamış onu Yahya Kemal." (Anday 2009b: 24).

Hâmit'in "şair-i azam" ünü nedeniyle mektuplarını okuduğunu belirten Anday, bu mektuplarda bir şeye ulaşamadığını vurgular: "Ama *Mektuplar*'da aradığımı bulamadım, umutlarım boşa çıktı, büyük bir ozanı daha içten tanıyacağımı sanırken yavan bir kişi ile karşılaşmıştım." (Anday 1984: 94). Anday, 2012'de *Gökyüzü Haritası* adlı kitabında "Eski şair-i azam Abdülhak Hamit'in adını bilmeyen yoktur, ama acaba kaç kişi onun yazdıklarını bulup okumak isteğini duyuyor?" (Anday 2012: 15) diyerek onun okunan bir ozan olmadığını vurgular.

Anday, Azerbaycan'da Yazarlar Birliği Toplantısı'nda yaşlı bir Azeri edebiyatçıyla yaşadığı Hamit tartışmasını yansıtır. Azerî edebiyatçı "Abdülhak Hâmid artık sevilmiyor, okunmuyormuş Türkiye'de. Büyük şairinize karşı bu haksızlığı nasıl reva görüyorsunuz?" (Anday 1977a: 150) diye sorunca Anday: "-Bizim Abdülhak Hâmid için ayrıca bir kötülüğümüz olmadı, dedim. Abdülhak Hâmid artık okunmuyor, sevilmiyor, sanırım iyi bir şair olmadığı[279] anlaşıldı da ondan..." (Anday 1977a: 151) yanıtını verdiğini söyler. Görüldüğü gibi Hâmid konusunda Anday da, Ataç gibi düşünmektedir. Melih Cevdet, Hâmit'in dışında Tanzimat dönemi ikinci kuşak şairlerine değinmez.

Yalnızca Servet-i Fünûn Edebiyatının değil, çağdaş Türk yazınında da büyük öneme sahip olan *Tevfik Fikret* (1867-1915)'i Melih Cevdet düşünce yazılarında konu edinir. Anday, Tevfik Fikret'in şiirle düzyazıyı karşılaştırmasını ele alır. Fikret'in düşüncelerini irdeler. Anday'a göre, Tevfik Fikret: "Doğru ve korkusuzdu. Düşünceyle eylem (action) birliğinin belki de ilk temsilcilerindendir. Bu bakımdan düşünümüzü sadece ozan yönüyle değil, bütün kişiliğiyle etkilemiştir." (Anday 2009a: 33).[280] Melih Cevdet, Fikret'in Türk

---

[279] Anday bu düşüncelerini 1977'de çıkan Maddecilik ve Ülkücülük adlı kitabında yer alan "Doğruyu Bulmak" başlıklı yazısında küçük farklılıklarla yineler.

[280] Tevfik Fikret'in Türk edebiyat tarihinde mizaç, karakter. ahlâk ve hayat felsefesi üzerinde en çok konuşulmuş ve münakaşa edilmiş olan bir şahsiyet olduğunu söyleyen Mehmet Kaplan, Tevfik Fikret'in Türkiye'de farklı şekillerde algılandığını söyler: "Daha hayatının ortalarında başlayan polemik, kısa aralıklarla zamanımıza kadar sürüp gelir. Bu vakıa ispat eder ki, Fikret'in şahsiyeti, aleladenin üstünde bazı vasıflar taşır. Hayranlarından birinin dediği gibi, ona kızılıyor veya tapılıyor fakat kayıtsız kalınamıyor. Kayıtsız yerine tarafsız da denilebilirdi. Gerçekten de Fikret'ten bahsedenler, onu ya yere batırmak yahut göğe çıkarmak istemişler, şairin gerçek şahsiyetini bir türlü insicamlı bir şekilde meydana koyamamışlardır. Şair için söylenilenler bir araya getirildiği zaman, acaip bir tezat silsilesi vücuda gelir: Dinsiz-

yazınında oynadığı büyük role değinir. Bu düşüncelerini 2009'da yayımlanan *Bakır Çağı* adlı yapıtında yer alan "Eyüp'tan Aşiyan'a" başlıklı yazısında açıklar. Anday, Fikret'in Türk şiirinin modernleşmesi yolunda yaptıklarını açıklarken Türk şiirini beyitin boyunduruğundan kurtarmasına dikkat çeker:

> "Türk yazınının (edebiyatının) Batılılaşması dönemi içinde, Tevfik Fikret, şiirimizi beyit anlayışından kurtarmak, aruzu konuşma diline, konuşma dilini şiire getirmek, Batı şiirinden özellikle Fransız şiirinden yeni görüşler ve deyişler aktarmak gibi salt şiire özgü işleri yanında, düşünce yönüyle de özel bir yer tutan sayılı ozanlarımızdandır." (Anday 2009a: 33)

Melih Cevdet, Türk edebiyatında düzyazısının şiirden daha zor olduğunu ilk söyleyenin Tevfik Fikret olduğunu belirtir. Anday, Fikret'in sözlerini şöyle açıklar:

> "Bizde bunu açıkça yazan Tevfik Fikret'tir; giderek o, düzyazının şiirden daha güç olduğunu söyler, çünkü 'süs', tümcenin düşün eksikliklerini örtermiş. Bu durumda konu tam tersine döndürülmüş oluyor: Düzyazıda (biz ona 'tümcede' diyelim) gerekli olan 'düşün' kolay bulunur türden bir şey değildir, eğer biz onu benzetmelerle; söz ve ses oyunları ile sarıp sarmalarsak, okura korkmadan sunabiliriz, hoşa gider. Bunu söyler Fikret. Böylece şiir anlamı varmış gibi gösterilen boyalı bir tümce olur çıkar." (Anday 1977b: 212).

Sevişmenin Güdüklüğü ve Yüceliği adlı kitabında Anday, Tevfik Fikret'in düzyazının şiirden zor olduğu görüşene tekarar değinir: " (...) emin olunuz ki, nesir nazımdan güçtür. (...) nazmı kolayca sevdiren şey, onu ilk nazarda güç zannettiren vezin ve kafiye külfetidir. Ne kadar basit bir sebep! Nazmın fikre ait birçok merakını bu güçlükler sayesinde karin-i aff-ü mazeret olur. (aktaran Anday 1990 169). Düzyazının şiirden güç olduğunu kabul ederek Fikret'i onaylayan Anday, ondan şunları alıntılar: " (...) Bir konu bulun, önce onu şiir olarak yazın, hiç düzeltmeye gerek yoktur, hoşunuza gider; ama onu bir de düzyazı olarak yazın da bakın, neler atacak, neler ekleyeceksiniz." şeklinde özetler. (Anday 1990 169). Tevfik Fikret'in ölçüyü ve uyağı hem kolay, hem de ayıp örter saydığını belirten Anday, ölçünün zor olduğu düşüncesinin bilgisizlikten ileri geldiğini vurgular:

> " (...) ölçünün "zor" olduğu savı sonradan ortaya çıkarılmış olmalı. Bilisizlikten. Ayrıca, şiirde biçime ilişkin sanatlardan vazgeçmek, onu düzyazıya yaklaştırır ki, (Fikret'e göre) bu, daha büyük güçlüklerle karşı karşıya kalmak demektir, düz-yazı çıkar karşınıza ve sizden düşün gücü ister." (Anday 1990: 170)

---

peygamber; vatanperver-kozmopolit; cemiyeti seven-cemiyetten nefret eden; diğergâm-bencil; cesur-korkak; ahlâklı-ahlâksız; melek-şeytan; derin surette hassas-çok sığ hassasiyetli ilh..." (Kaplan 1995: 59)

"Ben hiçbir zaman ölçüyü, uyağı tümden bırakmamışımdır, ama onların buyruğuna girmemeye büyük önem vermişimdir." (Anday 1990: 170) diyen Anday, ölçünün, uyağın, şiiri düzyazıdan kurtarmanın yöntemi sayılmasına karşı çıkar. Ölçü ve uyakla da düzyazının yazılabileceğini söyleyen Anday: "Bunun en ilginç örneği de Tevfik Fikret'tir. O kadar korktuğu düzyazıya, Tevfik Fikret, ölçü ve uyakla yaklaşmıştır." (Anday 1990: 170) diyerek Fikret'in şiirlerinin düzyazıya yaklaştığını da belirtmiş olur. Bilge Ercilasun'a göre, Tevfik Fikret isteyerek şiirini düzyazıya yaklaştırmıştır: " (...) Fikret bu denemelerinde nesre yakın bir ifade elde etmek için şiirin yapısını zorlamış, şiir âhengini zedeleyici, mânâ bakımından güç anlaşılan uzun cümleli bir ifade tarzı yaratmıştır." (Ercilasun: 2004:21-22). *Akan zaman Duran Zaman* adlı kitabında şiir-düzyazı ilişkisine yeniden dönen Anday, Tevfik Fikret ve Cenap Şahabettin üzerinden düzyazının geri itilmesini şu şekilde açıklar:

> "Tevfik Fikret'in düzyazıyı güç, şiiri kolay bulması. Cenap Şahabettin'in ise 'yeni elfaz' gerekçesi ile ya da yeni imgeler kurabilmek için yabancı sözcükleri yeni tamlamalarda kullanmayı marifet sayması, böylece yine bir yapay dile emek vermesi, düzyazı davasının ne güçlükler içinde kaldığını, ayrıca düzyazının temeli olmak gereken anadilin şiir yolu ile nasıl geri itildiğini gösterir." (Anday 1984: 47)

Anday, Tevfik Fikret'in düzyazı-şiir konusundaki görüşlerine "Düzyazının bulunmadığı zamanlarda onun görevini de üzerine almış olan şiir, asıl düzyazı uygarlığı içinde kendini bulur. Şiirin önemini bilmek, düzyazıya karşı gelmemizi gerektirmez." (Anday 2009a: 320) diyerek katılmadığını belirtir. Tevfik Fikret'i şiirinin düzyazıyla ilişkisi nedeniyle en yakın arkadaşları tarafından övüldüğünü söyleyen Kaplan, ilk önce "Fikret'in manzum nesre karşı 1890 yıllarından itibaren kuvvetli bir temayül duyduğu ve bu temayülünü 'manzum hikâye' diyebileceğimiz 'Süha ve Pervin', 'Seza', 'Zekâ', 'Balıkçılar' gibi şiirlerinde ve manzum musahabelerinde muayyen bir mükemmeliyete eriştirdiği muhakkaktır." (Kaplan :246), diyerek Fikret'teki düzyazı şiir ilişkisine değinir. Kaplan: "Fakat Fikret'in sentaksı hakkında söylenilecek söz bu kadar değildir. Bu söz biraz mübalâğalıdır; hattâ Rübab şairini yanlış anlamağa sevkeden basmakalıp hükümlerin başında gelir." (Kaplan 1995: 246) der. Kaplan, Fikret'in şiir yazdığı yıllarda şiirin düzyazıya yakınlığının benimsendiğini belirtir:

> "Servet-i Fünuncular nesri seviyorlardı. Onlar için ideal yazı. mükemmel bir nesir cümlesiydi; onlar Fikret'i kendi kıymet hükümlerine göre değerlendirdiler ve yücelttiler. Bugün, manzum nesir, şiirde bir meziyet olarak görülmüyor. Ona düşüncenin ifadesi nazariyle bakılıyor. Fikret hakkında manzum nesir şairi hükmü devam ettiğinden, onun şiiri bugün birtakım basit fikirlerin nazma çekilmesi şeklinde telakki olunuyor. Halbuki biz, Fikret'in düşünce şairi olmaktan daha çok, mizaç ve duyularına göre hareket eden ve yazan bir şair olarak tanıyoruz. Üslûba ait düşüncelerimizi de bu esasa göre düzenlememiz ve düzeltmemiz icap eder." (Kaplan 1995: 246).

Melih Cevdet, Tevfik Fikret'in "(...) doğduğu gün; onu sevenler, pazar günü Eyüp'teki mezarından kemiklerini alıp törenle Rumelihisarı'na götürecekler, Aşiyan'ın ayakucuna gömecekler." (Anday 2009a: 31) dedikten sonra "Bana sorarsanız, ölülere mezarlık yakıştırmayı pek anlamam, bir ölü her mezarlıkta yatabilir. Uzun yıllar Aşiyan'da oturdu diye Fikret'in ille oraya mı gömülmesi gerekirdi?" (Anday 2009a: 31) şeklinde tepki göstererek mezarının taşınmasına karşı olduğunu belirten Anday, gerçekte, bir toplumun, iş başarmış kişilerine göstereceği saygının mezardan başka yerlerde araması gerektiğini savunur.

Melih Cevdet Anday, Tevfik Fikret'i ele aldığı yazılarında zaman zaman onun şiirleri hakkındaki düşüncelerini söyler. Başta *Tarih-i Kadim* olmak üzere, *Promete, Hasta Çocuk, Sen Olmasan, Sabah Olursa* gibi şiirlerinden dizeler alarak onları açıklama yoluna gider. Anday, "Tevfik Fikret'i sevmek, bildim bileli, sevenlerin üstüne kuşkular toplamıştır. Neymiş? Tevfik Fikrek'i sevmek solculukmuş..." (Anday 2009a: 32) şeklinde bir açıklama yaparak Fikret'in Türk toplumunda nasıl algılandığını açıklamak ister. Anday, *Tarih-i Kadim* adlı şiirin ders kitaplarına konması nedeniyle tartışma konusu olduğunu belirtir. *Tarih-i Kadim*'in yazıldığı yıllarda gizli olmasına karşın okunduğunu; ama daha sonra ise, okunmadığını söyler:

> "Eski kuşaklar, Tevfik Fikret'in 'Tarih-i Kadim'ini gizli gizli okumuşlardır; ama nedense, kısa bir süre sonra, çocuklarının, torunlarının okumasını istemediler. Tevfik Fikret'in kaderi, bir bakıma toplumumuzun kaderidir: Onun özgürlük şiirleri istibdatta gizli gizli okunurdu, istibdat sözüm ona yıkıldıktan sonra, yasak edildi. Gelin de Sartre'ın, 'Biz Alman işgalinde daha özgürdük,' sözünü anımsamayın!" (Anday 2009a: 32-33)

Tevfik Fikret'in birtakım şiirlerini yeniden okuduğunu belirten Anday, "'*Balıkçılar*' şiirinde, sadece şiirimizin bir geçmişi olduğu düşüncesini duymaktan gelen o bulunmaz tadı

değil, modası geçmiş de olsa, gene de soylu bir ses buldum." (Anday 2009a: 34) diyerek Fikret'ten etkilendiğini belirtir. Sözlerinin devamında Tevfik Fikret'in *Promete*'siden;

> "Gör dâima önünde esatir-i evvelin
> Gökten dehay-i nuru çalan kahramanını
> Varsın bulunmasın bilecek namu şanını"

dizelerini alıntılar ve " (...) gibi dizelerin geçmiş yazınımızda bulunması bugün çok hoşuma gidiyor, bundan şiirimizin sürekliliğini duyuyorum." (Anday 2009a: 34) sözlerini ekleyerek Fikret'in Türk şiirindeki önemini vurgular. Melih Cevdet, Tevfik Fikret'in sadeleştirilmesine "onun deyişini, ağzını değiştirdiler, onun diline sövgüler katan da oldu." (Anday 1999: 10) sözleriyle karşı çıkar. Anday'a göre, "Fikret çevirmenleri (ya da sadeleştirmenleri) içinde en başarılısı Ahmet Muhip Dranas oldu; o ki, şiir anlayışı açısından Tevfik Fikret'e çok uzaktı." (Anday 1999: 10).

Tevfik Fikret'in günümüzde az okunduğunu söyleyen Anday, bu durumun nedenini şu şekilde açıklar: "Bugün Tevfik Fikret'in şiirlerinden şiir tadı alınmaması, yalnız dilinin artık eskimiş olmasından değil, şiiri düzyazıya indirmesinden, şiire bir çeşit söylev görevi yüklemesinden, düşünceyi çırçıplak soymasındandır." (Anday 2009a: 33).

Ulusal Edebiyatın Ömer Seyfettin ve Ali Canip'le birlikte başta gelen isimlerinde bir olan *Ziya Gökalp* (1876-1924), Anday'ın düşünce yazılarında çokça yer alır. Melih Cevdet, Ziya Gökalp'le ilgili düşüncelerini açıklarken daha çok onun Türkiye'nin Batılılaşmasındaki rolüne ve söylemlerine, Türkçe ile ilgili düşüncelerine ve müzik üzerine söylemleri olmak üzere üç yönünü irdeler. Ziya Gökalp'in müzikle ilgili görüşleri bu tezin sanat başlıklı bölümünde incelendiği için burada Batılılaşma ve dille ilgili görüşleri ele alınmıştır.

Melih Cevdet'e göre, Türkiye'de Tanzimat'tan bu yana yaşanan Batılılaşma süreci hep bir kendi kültürünü koruma kaygısıyla ya durdurulmuş ya da duraksatılmıştır. Anday bu durumun yaşanmasında Ziya Gökalp'in işlevini şöyle açıklamaktadır: "Ya batılıya benzemeye özenirsek, kişiliğimizi yitiririz diye, değişmelere karşı koyan tutucu bir duruma düşülmüş, ya da, her şeyi yeni baştan batılılardan öğreneceğiz düşüncesine saplanılmış. Bunun ortasını bulmaya çalışan Ziya Gökalp'tır." (Anday 1961: 18).

Kaynağı aranırsa, kültür sorununun Ziya Gökalp'e değin götürmek gerektiğini vurgulayan Anday, onun kültür ve uygarlığı birbirinden ayırmasına şiddetle karşı çıkar.[281] 1990'da yayımlanan *Sevişmenin Güdüklüğü ve Yüceliği* adlı kitabında yer alan "Ulusal-Evrensel" başlıklı yazısında Anday, " (...) kültür ile uygarlığı (hars ile medeniyet) birbirinden ayırması, en çok sanatlarımızı, sanatçılarımızı etkilemiştir; 'Evrensele ulusaldan varılır' savı bunun ürünüdür." (Anday 1990: 142) diyerek Ziya Gökalp'in oynadığı role değinir. Yabancı sanatlara öykünmeyen bir sanat yozlaşır, yok olmaya başlara diyen Anday, sözlerini şöyle tamamlayarak Gökalp'in sanatçılar üzerindeki olumsuz etkisini gösterir: "Ziya Gökalp yetişmiş, kültürün ulusallığı kavramı içinde, yöresel, geleneksel, ulusal olanın evrensel teknik ile birleşmesi gerektiği savını ortaya atmıştır ve bu sav sanatçılarımızı ya yaratıcılıktan uzaklaştırmış, ya da başka yanlış yollara itelemiştir. (Anday 1990: 142).

Melih Cevdet, en iyi düşünürlerimizden biri olduğunda herkesin birleştiğini belirttiği Ziya Gökalp'in Marks'ı anlamadığını belirtir: "Marks'ın eleştirisine girdi mi, birden yavanlaşıverir: Yok efendim, Marks, ekonomik olayların dışında kalan olaylara 'epifenomen' dermiş, 'gölge olay', onun gözünde asıl olay yalnızca ekonomik olaymış..." (Anday 1977b: 62). Anday, Türkiye'de Marks'ın okunmadığını söyler ve Ziya Gökalp'in çıkardığı yorumun tam tersini "Marks da, Engels de böyle bir söz etmemişlerdir; dahası Engels bunun tam tersini söylemiştir." (Anday 1977b: 62) sözleriyle açıklama yapar.

Atatürk'ün, Ziya Gökalp'in kültür-uygarlık bölümlemesine karşı olduğunu belirten Anday, Gökalp'in, kültür ile uygarlığı ayırmasından kaynaklanan sorunlara değinirken "Gide gide, ulusal kültürün içine 'din' de sokulunca, durum, Atatürk'ü kötülemeyi sonuçlamıştır. Oysa Atatürk Ziya Gökalp'in kültür-uygarlık bölümlemesine karşıydı." (Anday 2002a: 18) diyerek kültür çatışmasının geldiği kötü sonuca vurgu yapar.

---

[281] Anday'ın Ziya Gökalp'in kültürü ve uygarlığı birbirinde ayırmasına olumsuz bakışını şu yapıtlarında da yinelemiştir: 1992a,80; 1994a, 318; 1999,123; 2002a, 18; 2002b, 54.

Kültür-uygarlık ayırımının yapay bir ayrım olduğunu belirten Anday, "Ziya Gökalp'in yanlış 'kültür' tanımından, düşünmesini pek sevmeyen, hazırları ile geçinip giden insanlar olduğumuz için, çok zarar gördük." (Anday 2002b: 54) dedikten sonra kültürün ulusal sanılmasının doğurduğu olumsuz sonuçlarını "Kültürü sadece 'ulusal' saydıkça içimize kapanıyor, yabancı olarak bellediğimiz uygarlıktan ise boyuna uzaklaşıyoruz." (Anday 2002b: 54) sözleriyle açıklar. Anday, Ziya Gökalp'in eleştirisini yaptıktan sonra Avrupalılara geçerek onların ulusal kültürlerini yaratmalarına açıklar:

> "Batı'da 'kültür'e, 'uygarlık'a verilen anlamlar çok değişiktir ve hiçbiri bizimkini tutmaz. Diyelim Almanlar kültürün ulusal değil, evrensel olduğuna inanırlar. Onlarca, toplumların insancıllaşması demek olan uygarlığa, kültür sanat bilimi katar. Fransız kültürü ise yabancı bir kültürden, Latin kültüründen doğmuş, sonra kişiliğini bulmuştur." (Anday 2002b: 54).

Bizde klasik-romantik tartışmasının, aşağı yukarı yüzyıllık bir geçmişinin bulunduğunu söyleyen Anday, on yedinci yüzyıl Fransız klasisizmini doğuran Yunan-Latin yapıtlarının örnek tutulmasının bize yabancı olduğunu "ve İran şiiri ile Arap düzyazısının böyle bir kaynak görevini yerine getirmesi olanaksız bulunduğu için, bu tartışma, bizde hep bir zorakilik içinde geçmiştir." (Anday 2002b: 99) sözleriyle Türk edebiyatındaki klasik çıkmazına göndermede bulunur. Melih Cevdet, Türk edebiyatında klasik olup olmadığı konusunda Ziya Gökalp'in Yahya Kemal'le ters düştüğünü söyler:

> "Ziya Gökalp'in, romantizmi halk sanatına bağlaması, klasikte uluslararası biçimlerin zorunluluğunu öne sürmesi, konuyu çözümlemeye hiç de elverişli değildir; nitekim onun, bizde klasik yazının Tanzimat yazını ile başlayabileceğine inandığını söylemesi de bunu gösterir. Düşünün ki, Yahya Kemal bunun tam tersine, bütün Tanzimat ve Servet-i Fünun şiirini bir yana bırakıyor ve daha geriye giderek Türkçe sesi Divan'da arıyordu." (Anday 2002b: 99).

Anday, Gökalp'in uygarlaşırken kendimizi yitirmeyelim kaygısını taşıyanlara ulusal kültürü işaret ettiğini belirtir; ama bu ulusal denilen kültürün altından da dinselliğin çıktığını da vurgular.

Melih Cevdet, Gökalp'in dille ilgili görüşlerini ele alırken genellikle eleştirel bir tutum takınır. Anday'ın eleştirilerinin odağında Gökalp'in yeni terimler üretirken Türkçeyi değil de, Arapçayı adres göstermesi yer alır. Ziya Gökalp'in dil dışı dayanaklar ileri sürdüğünü belirten Anday, Gökalp'i bu duruma dil dışı, toplumsal koşullar gibi, unsurların ittiğini

belirtir ve sözlerine şöyle devam eder: "O toplumsal zorunluluklar Ziya Gökalp'in düşüncelerini geliştirdiği gibi, tasfiyecilerin, fesahatçilerin de düşüncelerine yol açmıştır." (Anday 2008b: 200). Dil olayları, doğa olaylarına benzetilemez, diyen Anday, Gökalp'in görüşlerinde yanıldığını şu şekilde açıklar: "Ziya Gökalp'in tasfiyeciler karşısındaki davranışını, dil olaylarının bugün aldığı yön, yanlış çıkarmıştır. Dahası var: Ziya Gökalp'i fesahatçiler karşısında bile haklı bulmak kolay değildir." (Anday 2008b: 200). Anday, Ziya Gökalp'in tutarsızlığını "(...) 'Attention' [282] karşılığı 'dikkat'i önerirken tam bir uydurmacılık yapan Ziya Gökalp ise, yazık ki, fesahatçilerleyin tutarlı değildir. Çünkü o, sözcüklerin sadece kullanılış anlamları ile yetinmemizi öğütler." diyerek örnekler. Melih Cevdet, Gökalp'in Batı dillerinden gelen sözcüklere karşılık bulurken dil bilgisi kurallarını göz ardı ettiğini ve fesahatçilerle ters düştüğünü *Türkçülüğün Esasları*'ndan verir:

> "Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esaslarında* anlatıyor: felsefe terimlerini araştırıp bulmak için üniversitede bir kurul toplanmış. Bu kurulda, fesahatçilerden biri, *dikkat* sözcüğünün *attention* karşılığı olamayacağını ileri sürmüş. 'Güya dikkat kelimesi, *dakik-ince* sıfatından iştikak ettiği için incelik manasına imiş,' diye alay eden Ziya Gökalp de, *dikkat* sözcüğünü halkın kullandığını söylemiş. Fesahatçi, 'Halkın kullandığı tabirleri ilim kabul edemez. Doğru olan kelimeler, kelimelerin eski şekilleridir' demiş. (Anday 2008b: 200).

Ziya Gökalp'in karşısına dikilen fesahatçiler, kullandığımız sözcüklerin köklerini bilmemiz gerektiğini savunuyorlardı, diyen Anday, 1974'te çıkan *Yeni Tanrılar* adlı kitabında da fesahatçilerle Ziya Gökalp'i karşılaştırır ve fesahatçilerin Gökalp'e göre daha tutarlı olduklarını vurgular.[283] Okullarımızda Arapça, Farsça okutulduğu dönemde fesahatçilerin

---

[282] Anday, Ziya Gökalp'in "dikkat" gibi "mefkure" sözcüğünü de uydurduğunu açıklarken kendilerine uydurmacı denmesine de tepki gösterir: "Gene Ziya Gökalp, Arapça "fikir" sözünden bir "mefkûre"yi türetecek ve bunu "ideal" karşılığı dile yerleştirmeye çalışabilecek, ama bugün bir Türkçeci kalkıp da, 'O zaman okullarda Arapça okutuluyordu, *fikir'Asrı mefkûre'nin* nasıl çıktığı bilinirdi, bugünse bilinmiyor, bilinemez de. Onun için biz bunun yerine Türkçe bir sözcük bulalım' dedi mi, uydurmacılıkla suçlanacak."(Anday 1975a: 48).

[283] Anday, 1975'te çıkan *Dilimiz Üstüne Konuşmalar*'da da bu konuyu tekar ele alır. Ziya Gökalp'in Türkçe üzerine yanlış düşüncelerini şu şekilde açıklar: "Okullarımızda Arapça okutulduğu, o dilden yeni sözcükler üretildiği günlerde fesahatçılardan birinin Ziya Gökalp'a karşı davranışı hiç de yanlış değildir. Onlar, yani fesahatçılar, Türkçeye inanmamakla yanılmışlardır. Ya Ziya Gökalp ne yapıyor? Sözcüklerin kullanış anlamları ile yetinmemizi, o günkü deyimi ile, 'galat-ı meşhuru lûgat-i fasiha'ya' yeğlememizi öğütlüyor. 'Bir sözcük yanlış bir biçimde, kurala uygunsuz olarak yapılmış durumu ile yayılmış olabilir, zarar yok, onu kullanmak, kurala, ereğe yüzde yüz uygun olan sözcüğü kullanmaktan daha iyidir,' demek istiyor. Kurala, ereğe yüzde yüz uygun olan sözcüğü kullanmaktan daha iyidir, demek istiyor. Daha başka türlü söylersek, Ziya Gökalp, 'Halkın bilinçsiz olarak bozup kullandığı yabancı sözcükleri Türkçe sayalım' diyor. Çünkü Türkçe olan 'gözgü', 'sayrı', 'bas- kıç', 'ağu' gibi birçok sözcüğün canlı dilden çıktığını, bunların

haklı olduklarını " (...) o dillerden yeni sözcükler türetildiği günlerde, fesahatçilerin davranışı hiç yanlış değildir. Onlar, bizim şimdiki karşıtlarımız gibi, sadece 'eski de eski' diye tutturmuyorlar, eski sözcüğün neden yeğleneceğini de anlatıyorlardı." (Anday 1974: 47-48) sözleriyle açıklar. Fesahatçilerin bu davranışlarına karşın Ziya Gökalp'in Arapça sözcüklerden yeni sözcükler uydurduğunu belirtir:

> "Bir yandan, 'Siyasî kapitülasyonlar, siyasî istiklâl ve hâkimiyete münafi olduğu gibi, lisanî kapitülasyonlar da, lisanî istiklâl ve hâkimiyete münafidir' diye yazarken, öte yandan Arapça 'dikkat' sözcüğüne, taşımadığı bir anlamı yüklemeye, üstelik de bu yoldan terim yapmaya kalkması anlaşılır şey değildir. Ama bundan da tuhaf olanı, Türkçeciliğe 'uydurmacılık' diyenlerin, eski sözcükleri savunurken fesahatçilere değil de, Ziya Gökalp'e dayanmaya kalkmalarıdır. Uydurmacılığa değil, tasfiyeciliğe karşı olan Ziya Gökalp, Arapça köklerden sözcükler uydurma yanlısı idi." (Anday 1974: 47-48).

Ziya Gökalp'i eleştirmeye devam eden Anday, "Arapça, Farsça sözcükleri dilimize halkımız mı soktu? Kim öldürdü *ağu* sözcüğünü? *Zehir* sözcüğüne can veren kimdir?" (Anday 2008b: 201) gibi sorulardan sonra Arapça, Farsça sözcükleri ozanların ve yazarların özentiyle getirdiklerini ve halkında o sözcükleri kullandıklarını söyler. Anday'a göre, "Ziya Gökalp, eskiden olmuş bitmiş bir durumu artık değişemez diye benimsememizi istiyor." (Anday 2008b: 201). Anday, Ziya Gökalp'in Arapça ve Farsçadan sözcük alınması görüşünün de geçerliliğini yitirdiğini şu sözlerle açıklar:

> "Ziya Gökalp Türkçede karşılığı bulunmayan kavramlar için, yaşayan eklerden, köklerden yeni sözcükler türetilmesini istemekle kalmaz, bu yapılamazsa, Arapçadan, Farsçadan-tamlamasız-yeni sözcükler almamızı da öğütler. (...) Ama okullarımızdan Arapça, Farsça dersleri kaldırılınca, bırakınız o dillerin köklerinden yeni sözcükler türetmeyi, o dillerin köklerinden türetilmiş olan eski sözcükleri anlama olanağı da kalmamıştır." (Anday 1974: 49).[284]

Anday, Ziya Gökalp'in Arapça-Farsça sözcüklere Türkçe ek getirerek yaptığı Türkçeleştirmenin tutarsızlığını örneklerle ele alır. Bilindiği gibi, talebe çoğuldur, talebeler demekle, Ziya Gökalp'e göre, o sözcüğü Türkçeleştirmiş oluruz. Bu konuya dikkat çeken

---

yerine de canlı olarak 'ayna', hasta" 'merdiven', 'zehir' sözcüklerinin girdiğini söylüyor. 'Bir milletin lisanı kendi cansız cezirlerinden değil, kendi canlı tasarruflarından mürekkep canlı bir uzviyettir.' diye yazıyor." (Anday 1975a: 47-48).

[284] Anday bu düşüncelerini *Yeni Tanrılar* kitabının 227. Sayfasında yineler: "Ziya Gökalp 'Türkçeleşmiş Türkçedir' diyordu. Ama, ona göre, yabancı dillerden, özellikle Arapçadan, Farsçadan dilimize girmiş sözcüklerin köklerini alıkoymak, Türkçe ekler getirmekle yetinmek, Türkçeleştirmek için yeterdi. Kök bilgisini bunca itelemenin, görmezlikten gelmenin yanlışlığı bir yana, Ziya Gökalp'in 'eklerle Türkçeleştirme' anlayışını zaman eskitmiştir."

Anday, bu çelişkiyi "mevzu" sözcüğü üzerinden açıklar. Yeniler arasında 'mevzuyu' diye yazanların bulunduğunu söyleyen Anday, "Şimdi ne yapalım? Arapça 'mevzu' sözcüğünün sonundaki 'ayn'ı ille belletmeye mi uğraşalım, yoksa onun bütün bütün yitişine, bu bakımdan da 'y' ile başlayan ekler almasına göz mü yumalım?" (Anday 1974: 228) şeklinde bir durum tespiti yapar. Sözlerinin devamında bir yabancı sözcüğün Türkçeleşmiş saymanın ölçüsünün kolay kolay bulunamayacağını vurgulayan Melih Cevdet, anlayışımıza, yaşımıza, gördüğümüz öğrenime göre bu durumun değişeceğini belirtir ve "Bundan ötürüdür ki, kuşaklar arasında neyi, niçin Türkçe , saymak gerektiği sürekli bir çekişme konusu olmaktadır. İmdi eklerle yetinmeyip, köklere değin gitmeyi, talebeler yerine, öğrenciler, demeyi aşırılık mı sayacağız?" (Anday 1974: 228) sorusuyla tepkisini açıklar.

Anday, Ziya Gökalp'in sözcükler yapılırken yaşayan dile dayanma düşüncesinin tutarsız olduğunu somut örneklerle açıklar. İlk olarak Ziya Gökalp'in fesahatçilerle tasfiyecileri düşçülükle suçladığını; ama zamanla haksız çıktığını belirtir: "Kendisinin, yaşayan dile dayandığını söylemiş. Bu tutumla koyduğu kurallara göre, *günaydın* sözünün dilimizde yaşamayacağını ileri sürüyor. Oysa bugün *günaydın* sözü tutmuştur." (Anday 2008b: 197) Anday ikinci olarak da yaşayan dilin kayganlığına dikkat çeker:

> "Bence, yaşayan dile dayandıklarını söyleyenlerin kuralları, zorunlu olarak yanlış çıkacaktır. Çünkü onlar, belli bir dönemdeki durumu, değişmez, değişemez bir durum gibi ele alıyorlar. Oysa, biz karışmasak da dil boyuna değişir, kendisine dayananları şaşırtır, utandırır. Aydınların, yazarların görevi, dile bir yön vermektir." (Anday 2008b: 197)

Anday, Ziya Gökalp'in "kara" ile "siyah" "ak" ile "beyaz" sözcükleri arasındaki ayırım üzerinde durduğunu ve amacının da "kara"nın "siyah"ı, "ak"ın "beyaz"ı karşılamadığını kanıtlamak olduğunu söyler. Sözlerinin devamında zamanın ne yapacağı önceden kestirilemez, diyen Anday, "Üstelik dil kuralları, doğa yasalarına benzemez elbet. Bakın, bugün 'Siyah Afrika' değil de 'Kara Afrika' diyoruz artık. Bundan hiç de hakaret anlamı çıkarılamaz." (Anday 2002b: 24) açıklamasıyla sözcüklerin yer değiştirebileceğini vurgular. Anday, Ziya Gökalp'in ilk kez, *Türkçülüğün Esasları* adlı yapıtında, konuşma dili ile yazı dili arasındaki ayrıma önemle parmak bastığını da söyler.[285]

---

[285] Bu tezin dil bölümünde Türkçedeki değişime, yenileşmeye ve Ziya Gökalp'e yine değinilmiştir.

Ziya Gökalp'ten sonra Melih Cevdet'in üzerinde yoğun olarak durduğu şairlerden biri olan *Ahmet Haşim* (1884-1933), gerek ozan gerekse bir düzyazı ustası olarak Anday'ın yazılarında yerini alır. Anday'ın, Ahmet Haşim'le ilgili görüşlerinde şu unsurlar öne çıkar: Ahmet Haşim'in Türk yazınındaki yeri, yalnızlığı, sanatı ve simgecilik kavramı ile denemeciliği.

Anday, Ahmet Haşim'in yaşadığı yıllarda nerdeyse bütün yazarların, ozanların, büyükelçi, milletvekili yapıldıklarını; ama ona Reji'de, Düyunu Umumiye'de görev, Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretmenlik verilmekle yetinildiğini belirtir. Melih Cevdet sözlerinin devamında Ahmet Haşim'in en büyük kırgınlığı, devletçe kendisine önemli bir işin verilmemesinin söylendiğini de belirtir. (Anday 2009b: 9). Nurullah Ataç'ın "Haşim'i Yermişim"[286] yazısına göndermede bulunan Anday, Ahmet Haşim'in ölümüyle ilgili olarak Tevfik İleri'nin ve Ataç'ın ileri sürdükleri düşünceleri şöyle aktarır:

> "Tevfik İleri, ağlayarak kürsüye çıkmış, 'Şiirlerini pek bilmem ama bu büyük ozanımız açlıktan öldü,' demiş. Bunun üzerine Ataç söz almış, çıkmış kürsüye, elinin tersiyle karanfilli vazoyu bir yana itmiş, 'Ahmet Haşim yalancı dolmadan gitti,' demiş. 'Yermişim,' diye anlattığı buydu. Böylece Ahmet Haşim'in ölümü polis romanına döner." (Anday 2009b: 9).

Anday, Ahmet Haşim'in bir kez nişanladığını ve boğazına düşkünlüğünü de *Akan Zaman Duran Zaman* adlı kitabında dile getirir. [287] Ahmet Haşim'le Yahya Kemal'in anlaşamadıkları üzerinde de duran Anday, Yahya Kemal'in Ahmet Haşim'e "Arap Haşim"; Ahmet Haşim'in de Yahya Kemal'e Arnavut asıllı dediğini söyler:

> "Osmanlı tarihini ayrıntılarına dek incelemiş olan Yahya Kemal, memurların bu koca imparatorluk içinde gezinip durduklarını nasıl bilmez! 'Türk olmamak' ise suç değildi. Öyleyse amaç ne? Dil dalaşı. Ama Ahmet Haşim de bir yazısında (bu yazı Paris'te Fransızca olarak basılmış, çok sonra Türkçeye çevrilmiştir) Yahya Kemal için, 'Arnavut asıllı bir aileden, Usküp'te doğan...' der." (Anday 2009b: 11)

---

[286] Nurullah Ataç, *Günlerin Getirdiği-Sözden Söze*, YKY, ss.66-69, 1998.

[287] "Haşim'in gerçekten de boğazına çok düşkün olduğunu bütün onu tanıyanlardan duydum. Bir kez nişanlanmış, nişanlısının evine yemeğe çağrılmış, yemekte patlıcan dolması varmış, çok beğendiğini söylemiş dolmayı. Gece vapura yetişmek üzere evden ayrıldığında ne görsün, paltosunun cebinde bir kâğıda sarılı üç patlıcan dolması yok mu? Meğer kızın annesi koymuş bunu cebine gizlice. Anılarında, 'Çok kızdım, attım dolmaları denize,' diye anlatıyor. Hiç unutmam, Sadri Ertem, 'Atmamıştır, yemiştir,' demişti." (Anday 2009b: 9-10).

Her ikisinin de, darılmadan önce birbirlerini beğendiklerini bilirim, diyen Tanpınar, her ikisini karşılaştırırken tarafsızlığını yitirerek Yahya Kemal'i savunurken Ahmet Haşim'in dilinin kötü olduğunu söyler:

> "Fantezileriyle, hicve düşkünlükleri, gülüncü derhal yakalamaları ve hakikî güzel karşısındaki davranışlarıyla birbirlerine çok benzemelerine rağmen aralarında büyük fark vardı. Yahya Kemal'de her şey ciddiydi ve esaslıya doğru giderdi. Haşim ise daima avant-garde kalmayı isterdi. Biri sûniklemenin, menin, öbürü şaşırtmanın peşindeydi. Yahya Kemal vasıtalarına sahip doğan insanlardandı. Vezne hâkimdi, bütün müzikalitesiyle kendisinde hemen hemen konuşulan lisandan farksız bir şiir dili bulmuştu. Haşim'de ise daima noksan daima kekeleyen bir "taraf vardı. Hâşim primitifti, Yahya Kemal klâsiğin peşinde ve onun azametli tecrübeleri ile zengindi." (Tanpınar 1995: 36)

Ahmet Haşim'in, "Dilinin eskiliği bir yana, Batı'ya gerçekten öykünen yalnız Ahmet Haşim'dir." (Anday 1975b: 304) diyen Melih Cevdet'e göre, *"Melali anlamayan nesle âşinâ değiliz"* dizesi Ahmet Haşim'i Ahmet Haşim yapan şiirlerden değildir. Çünkü Ahmet Haşim'de: " (...) samimiyet yoktur. Duygulandırmaz onun şiiri, diyelim bir sevdanızı anmanıza, onu yeniden yaşamanıza yaramaz. Bir üzüntünüzün benzerini, yankısını da bulamazsınız onda. Belki konuşurken çeşitli duygularını anlatmıştır da, böyle yaparken şiirini kullanmıya kalkmamıştır." (Anday 1961:11).

Ahmet Hâşim'in sözcükleri sözlükteki anlamları ile kullandığını belirten Anday'ın belirttiğine göre, Ahmet Hâşim'in, şiirin müziğe yakın olduğunu söylemiştir. Ancak başta Nurullah Ataç üzere, bunu yanlış yorumlayanların bulunduğunu belirtir:

> "Hâşim o sözü, şiirde anlam aranamayacağını, düzyazıdaki gibi bir anlam aranamayacağını belirtmek için söylemiş. Bunu anlamayanlar, şiirin seslerini musikiye benzetmeye, şiiri de musiki gibi bir ses sanatı saymaya kalkmışlardır. Ataç'ın böyle bir yanlışa düşeceğini sanmam. Ama, 'Hâşim'in şiirine musiki değil, resim hâkimdir.' sözünde musiki sözcüğünün görevini anlamak güçtür. Hâşim'in şiirini resme benzetmek için ille musikiye benzetmemek gerekmez. Gerçekte, resim sözcüğünün de yeri yok orada. Çünkü şiirin resme benzemesi, gözümüzün önüne görüler getirmesiyle belirtilemez." (Anday 1984: 122)

Anday, Ahmet Haşim'in şiiri peygamber sözüne[288] benzetmesini de ele alır. Bu benzetmeyi birden çok yazısında[289] yineleyen Anday, Ahmet Haşim'in bu sözünü *Açık Pencere* adlı kitabında "Ahmet Haşim o sözü, kendisinden önceki şiirimizi tartışırken söylemiştir, (...)" (Anday 2008b: 216) şeklinde açıklarken *Yiten Söz* adlı kitabında şu düşünceleri dile getirir:

> "Resuller kendi akılları ile konuşmadıklarını bildikleri için çok alçakgönüllü insanlardı, hatta sözlerinin ille benimsenmesi için kimseyi zorlamazlardı. Bu durumda, ozanın kendini beğenmesi açıklamasız kalacaktı. Hem kendini beğen, hem de resullerinki gibi değiştirilemez sözler söylediğine inan... Bu değildi biliyorum, Ahmet Haşim'in demek istediği. Şiir düşüncesinin başka bir düşünce olduğunu anlatmaktı niyeti." (Anday 1992a: 166).

Alışılmış şiire genel olarak karşı çıkmanın, şiiri kişisel güzellik kavramlarına göre kurmanın kaçınılmaz sonucu doğal olarak başlagıçta tepkiyle karşılanır. Bu durumu Anday şöyle açıklar: "İşte o zaman bir baş kaldırma gözükür; birtakım yeni ozanlar, okul öğrencilerinin bile kolayca anladığı, artık alışılmış olan o şiiri bir yana bırakıp yeni bir yolu denemeye girişirler. Bu bakımdan, öncülerin alın yazısıdır başta anlaşılmamak." (Anday 1974: 178). Bu duruma örnek olarak Ahmet Haşim'i verir, ona sık sık göndermelerde bulunur. Ahmet Haşim'in anlaşılmamaktan yakınmadığını söyler:

> " 'Ahmet Haşim'in geniş bir ilgisizlikten yakınmaması;' ya, da Ahmet Haşim örneği verilerek halkın anlayışsızlığından söz edilmemesi gerekir. Çünkü, Ahmet Haşim şiirin resullerin sözü gibi olması gerektiğini savunan ozanımızdır; e... resuller de kolay anlaşılır kişiler değildirler." (Anday 1974: 178)

Melih Cevdet, Ahmet Haşim'in şiirlerini açıklarken onun şiirinin nelerden güç almadığını da belirtir. Buna göre, "Ahmet Haşim'in, şiirlerini hiç bir toplumsal, tarihsel anlayışa ya da olaya dayamamış, onlardan güç kazanmaya kalkmamıştır, tarih gibi bir bilgi daimin etkisi yoktur onda." (Anday 1977b: 206). Anday'ın bu sözleri de gösteriyor ki, Ahmet Haşim kimi ozanlar gibi tarihi, dini, siyaseti ya da ırkçılığı şiirlerine alet etmemiştir. Anday, Ahmet Haşim'den söz ederken onun Divan şiirinden, şairlerinden ayrılan yönlerine de

---

[288] "Hâsılı şiir, resullerin sözü gibi, muhtelif teşrifata müsait bir vüs'at ve şümulü hâiz olmalı. Bir şirin mânâsı diğer bir mânâ olmaya müsait oldukça her okuyan ona kendi hayatının da mânâsını izâfe eder ve bu suretle şiir, şairle insanlar arasında müşterek bir teessür lisanı olmak pâyesini ihraz edebilir."(Ahmet Haşim 2005: 71).

[289] bkz. Anday 2008b, 216; 1992a, 166; 1974, 178.

değinir. Ahmet Haşim'de tümcenin tamamlanmadığını söyleyen Anday, karşılaştırmayı şöyle yapar:

> "Divan ozanı tümceyi tamamlamak zorundaydı. Belki, çok severek yazdığı anlaşılan (kim bilir, doğru mu?) ilk dizeyi orada bırakamazdı. Sözgelişi, Ahmet Haşim ise,
> Ağır *ağır çıkacaksın bu merdivenlerden*
> *Eteklerinde güneş rengi bir yığın yaprak*
> *Ve bir zaman bakacaksın semaya ağlayarak*
>
> dizelerini yazdıktan sonra, ne 'merdiven'i, ne 'yaprak'ı, ne de 'ağlama'nın nedenini açıklamak zorununu duyacaktır. Başka bir deyişle tümceyi tamamlamayacak, mantığın buyruğuna boş verecektir şiirde. Ama gene de bu 'merdiven' in ne olduğunu soranlar vardır. Onlara 'hayattır' diye karşılık verilir." (Anday 1977b: 214.)

Anday farklı tarihlerde yazdığı birçok kitabında *simgecilik* kavramı ve Ahmet Haşim'in bu akımın neresinde olduğunu açıklamaya çalışır. Melih Cevdet, simgeciliğin Avrupa'daki anlamını Batılı edebiyatçılardan hem şiir hem de düzyazı alıntıları yaparak bu konudaki yanlış algıları değiştirmeyi amaçlar. Melih Cevdet, simge ve imge sözcüklerinin birbirine karıştırıldığını ve ozanların gereksiz gizlemeyle yanlışa düşeceklerini belirtir.

Melih Cevdet, Ahmet Haşim'in, "Ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden" dizesindeki "merdivenin düpedüz merdiven olduğunu, ona başka anlamların yüklenmesine karşı çıkar. Anday, *Akan Zaman Duran Zaman* adlı yapıtında simgeciliği irdeler. Simge, simgecilik konusunda yazdıklarının tepkiyle karşılandığını belirten Anday, "Anlamıyor değilim, 'teşbih' ile 'mecaz' çok sevilir bizde, hele şiirin bunlarsız olamayacağına inanılır." (Anday 2009b: 27-28) dedikten sonra simgeciliğin tam anlaşılmadığını söyler: "Bense dolambaçlı anlatım, mecazlı anlatım anlamındaki 'simge'nin bir şiiri ancak bozacağı kanısında olduğumu yazmak yoluyla, bizde simgeciliğin bir türlü gereğince anlaşılamadığını vurgulamak istiyorum." (Anday 2009b: 28). Yeniden canlandırma söz konusuysa simge, başka bir nesnenin yerine geçebilir, diyen Anday, Baudelaire'in şiirindeki "balkon" sözcüğünün başka bir nesnenin yerine kullanılmadığını vurgular. Baudelaire'in "Balkon" şiirinden ikinci bölümün Fransızcasını ve Cahit Sıtkı Tarancı'nın çevirisini[290] yazısına alan

[290] *"Les soirs illumines par l'ardeur du charbon*
Et les soirs au balcon, voiles des mpeurs roses;
Que ton sein m'etait doux, que ton coeur m'etait bon,
Nous avons dit souvent d'imperissables choses,

Anday, “Evet, o şiirdeki ‘balkon’ sözcüğü de düpedüz ‘balkon’dur.” (Anday 2009b: 28) diyerek düşüncesini açıklar. Divan şiirinin yanlış yorumundan gelme bir yanılgıyla simgeciliğin karıştırıldığını belirten Melih Cevdet, Anday, önce Simgeciliğin (Sembolizm'in) kurucusu olan Jean Moreas'ın 18.9.1885'te yayınladığı bildirgesinden[291] alıntı yaparak Charles Baudelaire ve Mallarme’nin bu akım içindeki rollerini açıklar. Daha sonra da Yahya Kemal’den ve Rimbaud'dan şiir; Roland Barthes’tan da fikir alarak simgeciliği açıklamayı sürdürür:

> “‘Simge’ yalnızca benzeti (teşbih) ile değil, çoğu yerde ‘imge’yle de karıştırılmaktadır. Ozan hiçbir şeyi bile bile örtmez, saklamaz, doğrudan anlatacağı yerde benzetmeyle anlatmaya kalkmaz; kalkarsa kendini de, okuru da boş yere aldatmış olur. İşte Yahya Kemal'in ‘Sessiz Gemi’ şiirinde tuttuğu yol budur. O geminin ‘ölüm’ olduğunu herkes biliyor. Ama ‘simge’nin bununla hiçbir ilişiği yoktur. Sıradan bir benzetmedir buradaki. Hadi bir örnek de ben vereyim; Rimbaud'nun ‘Sarhoş Gemi’ adlı şiirindeki "gemi", başka bir şeyin yerine geçmiş bir şey, bir benzetme değildir. 17 Şubat tarihli gazetemizin ‘İnsanlar ve Sanat’ sayfasındaki ‘Kaptan Nemo'nun Gemisi ve Sarhoş Gemi’ başlıklı yazısında Roland Barthes şöyle diyordu: ‘Kaptan Nemo'nun gemisinin gerçek karşıtı olan Rimbaud'nun 'Sarhoş Gemi'sidir. Bu gemi, 'Ben varım,' der, insan bununla gemi rahminden kurtulur, kovuklarla sınırlı psikoanalitik çabalardan dünyayı keşfe çıkmanın özgün şiirine ulaşır.’ ‘Sarhoş gemi’ başka bir şeyin yerine konmuş değildir, ancak kendisi için vardır.” (Anday 2009b: 29).

Anday, Ahmet Haşim üzerine yazdığı yazılarında onun simgeci olup olmadığını da sorgular. “Piyale'nin önsözünde sembolizm düşüncesini andıran sözler yok değil ama Ahmet Haşim'in bu akımı benimsemediğini gösteren birçok şiiri gösterilebilir kolayca.” (Anday 2009b: 10) diyen Melih Cevdet, Ahmet Haşim’e simgeci denmesine karşı çıkar. Anday ilk

---

Les soirs illumines par Vardeur du charbon.
Şimdi de Cahit Sıtkı Tarancı'nın çevirisini görelim:
O akşamlar kömür aleviyle aydınlanan!
Ya pembe buğulu akşamlar, balkonda geçen!
Başım göğsünde, ne severdin beni o zaman!
Ne söyledikse çoğu ölmeyecek şeylerden!
O akşamlar kömür aleviyle aydınlanan!” (Anday 2009b: 28)

[291] "Charles Baudelaire yeni hareketin gerçek müjdecisi sayılmalıdır. Mallarme ona gizemli, tanımlanamaz bir anlam kazandırıyor; dizelerin bağlı olduğu sert kuralları Paul Verlaine ortadan kaldırdı... Öğretici kuramların, belagatın, sahte duyarlığın, nesnel tasvirin düşmanı olan sembolik şiir, düşünceyi duyulara seslenen bir biçim içinde anlatmaya çalışır... Bu sanatta doğa görünümleri, insan hareketleri, bütün somut olaylar kendi kendilerine var olamazlar, bunlar duyularımızla kavradığımız birtakım görünüşlerdir ki, görevleri temel düşüncelerle olan gizli ilişkileri göstermektir. Böyle bir estetiğe birtakım yüzeysel görüşlü okurlarca yüklenen kapalılık düşüncesine hiç şaşılmaz." (Anday 2009b: 28-29)

tepkisini: "Evet, bu büyük ozanımız simgeciliğin etkisinde kalmıştır, ama simgeci şiiri çok azdır; ortaya daha çok izlenimci bir şiir koyduğu söylenirse yerinde olur." (Anday 1992b: 201) şeklinde yapar. Sözlerini "Bir resme bakar gibi okursanız, Ahmet Haşim'e daha kolay yaklaşabilirsiniz." (Anday 1992b: 201) diyerek tamamlar. Ahmet Haşim'in hangi akıma yakın olduğunu irdeleyen Orhan Okay da onun simgecilikten çok izlenimciliğe yakın olduğunu düşünür:

> "Onda Bağdat'ın ılık gecelerinden ve annesinden kalan hatıratarla istanbul'da yalnız, yabancı ve çirkinlik kompleksine kapılmış bir insanın şahsiyeti, Türk şiir geleneğinin tesiri ve nihayet bu iki kayryağa uygun bir sembolizmi iç içe geçmiş buluruz. Hakikatte Haşim'in sembolizmi de sembolizmin bir çeşit yorumudur. Onun şiiri -yine Haşimce bir ifadeyle söyleyelim- sembolizmle empresyonizm arasında, sembolizmden çok empresyonizme yakın bir dil olmuştur." (Okay 1998: 200).

Anday, "Sular karardı yüzün perde perde solmakta" dizesinde de "su" sözcüğünün tamamen su anlamında kullanıldığı belirtir. (Anday 1992a: 155). Bunların dışında Melih Cevdet, 1975'te çıkan *Sosyalist Bir Dünya*'da *ve* 2009'da basılan *Akan Zaman Duran Zaman* adlı kitabının 10 ve 242. sayfalarında da Ahmet Haşim simgecilik ilişkisini yineler. Anday: "(...) kırmızı, kızıl, mercan, yakut da böyledir, Ahmet Haşim'i ansıtır o an." (Anday 1994a: 158) diyerek Haşim'in kimi sözlerle anıldığını vurgular.

Ahmet Haşim, Türk edebiyatında şiirlerinin yanında düzyazılarıyla da önemli bir yere sahiptir. Anday, *Yiten Söz, Sosyalist Bir Dünya, Çok Sesli Bir Toplum* ile *Felsefesiz Yaşamak* adlı yapıtlarında *Ahmet Haşim'in düzyazıları*na değinir.[292] 1992'de yayımlanan *Yiten Söz* adlı kitabında Anday, Haşim'in Türk mimarisi üzerine söylediği eleştirel düşüncelerini ele alır. Ahmet Haşim'in tepkisini şu şekilde verir:

> "*Gurabâhâne-i Lâklâkaan*'daki 'Güvercin' başlıklı yazısında, o zaman mimarlarımızın 'Türk mimarisi' dedikleri, gerçekte medrese mimarlığından esinlenerek ortaya çıkarılan 'ne adla anacağımızı bilemediğimiz' yapıların yozluğunu, 'Bu çirkin taş yığınları Türk mimarisi midir? Öyleyse güvercinler neye bu mimariyi bir türlü sevmiyorlar' sözleriyle belirtir ve şöyle sürdürür; 'Oysa güvercinler, ne yabancı

[292] Enginün'e göre Ahmet Haşim'in düzyazıları 1921'den sonra kendini gösterir: "1921 yılına kadar, Haşim'in örnek aldığı sembolist yazarlardan Verhaeren ve Regnier ve bazı Türk yazarları hakkında inceleme niteliği taşıyan yazıları çıkar. Onun asıl fıkra yazmağa başladığı tarih 1921 olarak kabul edilmelidir. Haşim bu tarihe kadar kendisini bir şair olarak çoktan kabul ettirmiştir. İçinde savaş ve savaş gerisi Anadolu'nun perişan halini görmek de dahil, zengin bir hayat tecrübesi birikimine sahiptir. 1920'de Güzel Sanatlar Akademisi'nde estetik öğretmenliğine başlamış olmasının da bu yazıların olgunlaşmasında rolü olduğu düşünülebilir." (Enginün 2002: 132).

> banka yapılarının sahte Arabesklerine, ne de evkaf hanları ile vapur iskelelerinin kubbelerine ve süslü saçaklarına aldanıyorlar. Düyun-i Umumiye'nin damları üstüne bir güvercinin konduğunu henüz bir kimse görmemiştir. Güvercin şaşılacak bir anlayışla, usta Sinan ve Kâsım'ı güçsüz taklitçilerinden ayırmakta en küçük bir tereddüt göstermiyor.' " (Anday 1992a: 113)

Melih Cevdet Anday'ın Ahmet Haşim üzerine yazdığı diğer üç yazısının konusu, *Frankfurt Seyahatnamesi* adlı kitapta geçen "Dilenci" adlı yazısıdır. Anday o yazıda geçen dilencinin kılık kıyafetine değinir. Almanların savaştan çıkmalarına karşın dilencilik bile yaparken giyimlerine dikkat ettiklerini belirtir.[293]

Yahya Kemal Beyatlı (1884-1958), Anday'ın düzyazılarında konu edilen ozanları içinde en çok dikkat çekenidir. Fransa'da bulunduğu yıllarda şiirle yakından ilgilenen Yahya Kemal, yurda dönüşünde şiirlerini uzun süre yayınlamamıştır. Yapıtlarını ilk kez 1918'de *Yeni Mecmua*'da yayınlanmaya başlar. Türk edebiyatında modern şiirin yerleşmesinde önemli bir rol oynayan Yahya Kemal, sürekli şiir üzerine düşünmüş ve şiiri bir iş, bir yaşam biçimi olarak görmüştür.

Anday, 1960'ta basılan ilk kitabı *Doğu-Batı*'dan 2012'de çıkan *Gökyüzü Haritası* adlı son kitabına kadar bütün yapıtlarında Yahya Kemal'den söz etmiştir, birçok yazısında yalnızca onu konu edinmiştir. Melih Cevdet bu yazılarında genelde Yahya Kemal'e olumsuz yaklaşır. Çok az yazısında ondan olumlu olarak söz eder.

Melih Cevdet, Yahya Kemal'in Fransa'da yaşadıklarını anlatır. Paris'e gidilmezdi, kaçılırdı, diyen Anday, Yahya Kemal'in Fransa'ya gitmediğini, kaçtığını söyler. Bunun nedeni olarak da II. Abdülhamit'in diktatöryel yönetimini gösterir: "Yahya Kemal, Paris'e kaçmasının nedeni olarak 'Ülkeyi zindan, Avrupa'yı nurlu bir âlem' gibi gördüğünü ileri sürer, 'hafiyelikten, Asya ahlakından müteneffir'dir. (Anday 2002b: 88). Melih Cevdet, Kazanlı Sadri Maksudi'den Yahya Kemal'in 1903 Eylül'ünde, Paris'te hiç Fransızca bilmediğini aktarır. Anday, 1903'te Yahya Kemal'in önünde bulunan iki seçeneği "Yahya Kemal, o genç yaşında, iki yol ağzında bulunduğunu anlamaktadır; ya babasından gelen

---

[293] Anday'ın dilenciyle ilgili düşünceleri şu kitaplarda da yer almaktadır: 1975b, 211; 2001, 386; 2002a, 306.

para ile öğrenimini sürdürecek ya da politikaya atılacak. O zaman politikaya atılmak demek, Paris'teki Jön Türklere katılmak demektir." (Anday 2002b: 85) şeklinde açıkladıktan sonra Jön Türklerin nasıl algılandığına da değinir:

> " '1903'te bir Türk gencine göre siyasal yaşam neydi? Namık Kemal'in bırakmış olduğu bir gelenekti: İçerde sürgün, dışarda kaçak yaşamı. Bu gelenek gitgide Jön Türklük adını almış.' İstanbul'da, ise Jön Türklere verilen ad kısaca 'Con' idi, başı belada adam demekti, halk anlardı 'Con' denince kimlerden söz edildiğini: Dışarıdaki tehlikeli kişiler." (Anday 2002b: 85)

"Jön Türklük" kavramını ilk kullananı Anday, şu şekilde açıklar: "Yahya Kemal'in anılarından öğrendiğime göre, 'Jön Türklük' deyimini ilk kez Halil Gaanem adında biri atmış ortaya." (Anday 2002b: 86). Melih Cevdet, Halil Gaanem'in Suriyeli bir Katolik olduğunu açıkladıktan sonra şu açıklamayı yapar: "'Milliyetçe Türk olmadıktan başka, Maruni ve Arap bile değil, daha ziyade Fransız'dı, ama Tanzimat'ın yaratmak istediği yapay Osmanlı milliyetinin temiz ve mükemmel bir örneği idi.'" (Anday 2002b 87). Halil Gaanem'in çağının insanı olduğunu da sözlerine ekleyen Anday, Yahya Kemal'in, Paris'te, her kaçak Türkiyeli gibi, Jön Türklerle ilişki kurduğunu belirttikten sonra onlardan uzaklaşmasını, "Yahya Kemal'in siyasetle (Jön Türklükle) ilgisi 1905'e doğru sönmeye başlar." (Anday 2002b: 88-89) sözüyle açıklar.

Anday, Jön Türklük akımı, hiçbir zaman yeni bir devlet, yeni bir düzen ülküsü gütmemiştir, dedikten sonra amacını "Onun tek amacı Abdülhamit II'yi düşürmekti. Anayasa konusu ile kimse ilgilenmiyordu." (Anday 2002b 87) tümceleriyle açıklar.[294] Anday, o dönemde yaşanan siyasal, sosyal sorunlar konusunda Yahya Kemal'den alıntı yapar. Anday'ın Yahya Kemal'den aktardığına göre Ermeni kıyımını yapan, halka zulmeden II. Abdülhamit'tir: "Yahya Kemal özetlerken şöyle diyor: 'Hepimiz Osmanlıyız, Abdülhamit zulmetmese,

---

[294] Anday sözlerinin devamında Yahya Kemal'dan alıntı da yaparak Jön Türklerin amaçlarını ve 1908'lerde yaşananları şu şekilde anlatır: " 'Osmanlı milliyeti' sözünden de anlaşılacağı üzere, Jön Türklerin birleştikleri tek temel düşünce, o zaman 'itilaf-ı anâsır' deyimi ile anlatılan, etnik toplulukların birliği idi. Bu bakımdan 'ttihat ve Terakki' ile 'Adem-i Merkeziyetçiler' arasında bir ayrım yoktu. Bunların sonradan neden çatışmaya girdiklerine ilişkin açıklamaları kuramsal düzeyde anlamak olanaksızdır. Yahya Kemal şöyle diyor: 'Tam anlamı ile milliyetperver olanlar bu akımda Türkçü iseler müfsit, Müslüman iseler mürteci sosyalist iseler hain sayılıyorlardı." 1908 gösteri yürüyüşleri sırasında, Hüseyin Cahit'in yazdığı "millet-i hâkime" (egemen ulus) adlı makale, Madem-i merkeziyetçiliğin "lâ milli" sayılmasının ilk habercisidir, onca yurt Müslümanlaşmış Türklerin yapıtı idi." (Anday 2002b: 87).

Hıristiyan uyruklarımız çok iyi yurttaş olurlar; Ermeni kıyımını yapan yalnızca Yıldız Sarayıdır, Ermeni sorunu Abdülhamit ile Ermeniler arasında bir çatışmadır.” (Anday 2002b 87). Melih Cevdet, o yıllarda II. Abdülhamit’in karşıtlarına göre tutarlı olduğunu da belirtir: “(...) Abdülhamit, ‘Türkçülüğe’ karşı olmakla tutarlı idi; ama padişaha karşı olmayan Osmanlı aydınının ‘egemen ulus’ anlayışı tutarsızdır.” (Anday 2002b 87).

Yahya Kemal, Fransa’da politikayı değil de, edebiyatı seçince peşine düştüğü insanlar da ozanlar olur. Birçok Fransız sanatçısının etkisine girer. Anday, Yahya Kemal’deki Fransız etkisini 2002’de yayımlanan *Paris Yazıları* adlı kitabında yer alan “Pilav ve Mesnevi” başlıklı yazısında ele alır. Melih Cevdet, Üsküp'ten İstanbul'a geldiğinde şiir meraklısı bir gençtir, dediği Yahya Kemal’in Türk edebiyatıyla ilişkisini de irdeler. Anday, Yahya Kemal’in İstanbul’daki ilk yıllarını “Tevfik Fikret'i, Cenap Şahabettin'i, Abdülhak Hâmit'i bilir, Halit Ziya'yı okur, ama Fransızca bilmez, Batı yazını ile ancak çeviriler yoluyla, bir de Mınakyan Tiyatrosu'nda gördüğü oyunlar aracılığı ile ilişki kurabilmektedir.” (Anday 2002b: 88) şeklinde özetledikten sonra Yahya Kemal’in Batı yapıtlarının etkisi altında ağladığını belirtir:

> “Bir gün eline *Ilias* adlı bir kitap geçer, çeviri bir şiir, bir Rumun şiiri sandığı bu yapıt Yahya Kemal'i adamakıllı sarar. Bana sorarsanız, ruh çağırılırken masaya tarihin gelmesi olayıdır bu. Demek o günlerde Homeros adını bilen yoktu İstanbul'da. Sonra *Morg Sokağı Cinayeti* üzerinde büyük bir etki yapar Yahya Kemal'in. Ama Paris'e kaçmasını çabuklaştıran yapıt Mınakyan Tiyatrosu'nda gördüğü *La Dame atix Camelia'dır.* Ağlar bu yapıtı okurken. İşte kimi büyük olayların, böyle entipüften nedenleri vardır. ‘Nedenler’ içinde önem sırasını insanlık öğrenmemiştir daha, çünkü böyle bir sıra yoktur.” (Anday 2002b: 88)

Batılı yapıtlar karşında ağlayan Yahya Kemal’in çelişkilerine dikkat çeken Anday, Yahya Kemal’in İstanbul'daki şiir heveskârlığı döneminde Tevfik Fikret'ten, Cenap Şahabettin'den pek hoşlanmayıp daha çok Muallim Naci’nin etkisinde kaldığını belirtir. Anday, Yahya Kemal’in Servet-i Fünun Edebiyatı için ağır eleştirilerde bulunduğunu, “Tevfik Fikret ile Cenap Şahabettin'in öncüsü oldukları Batıcı yenilik akımı için ileride Yahya Kemal’in ‘Bu şiir, Fransızcanın gölgesi, zevksiz, köksüz, acemice bir şiir olarak görünürdü bana.’” (Anday 2002b: 89) diyerek açıklar. Anday, haklı olarak “Peki, onun yaptığı neydi? Tarihimizin önemli bir sorunu.” (Anday 2002b: 89) biçiminde sorarak Yahya Kemal’deki çıkmaza vurgu yapar. Doğu etkilerini doğal bulup Batı'ya özenmeyi yozlaşma sayan anlayış

karşısında Yahya Kemal'in durumunu sorgulayan Anday, onun yerini: "(...) elbette Batılı düşüncenin adamıdır; ama Batı öykücülüğünü bir türlü beğenmemiş, Batı'da kendi şiirini, ulusal şiiri aramıştır." (Anday 2002b: 89) şeklinde belirledikten sonra Yahya Kemal'in "Ben daima bize lazım olanı düşündüm" sözünü alıntılar; fakat Anday, Yahya Kemal'in bu sözünün tartışmaya açık olduğunu belirttikten sonra "O da Fransız şiirinin etkisi içinde idi; önce Hugo'ya bağlanmış, sonra Baudelaire'e tutulmuş. Paul Verlaine'in yaşamına ve şiirine o denli derinliğine girmiştir ki, bu ozanlarla bir arada yaşar gibi duyar kendini." (Anday 2002b: 89) diyerek Yahya Kemal'in Batıdan beslendiğini vurgular. Baudelaire'in, çocukluğunda oynamış olduğu Luxembourg bahçelerine Yahya Kemal'in sık sık gittiğini vurgulayan Anday, Baudelaire etkisinin Yahya Kemal'de bağımlılığın da ötesine geçtiğini şu sözlerle açıklar:

> " (...) Bu ünlü Fransız ozanına öylesine tutulmuştur ki, doğduğu evin arsasını, gençken oturduğu Pimodan Otelini, öldüğü hastaneyi, gömüldüğü Montparnasse mezarlığını, oradaki yonutunu sık sık görmeye gider; büyülemiştir Baudelaire onu." (Anday 2002b: 88).

Yukarıdaki açıklamalarını sürdüren Anday, Yahya Kemal'den aktardığı aşağıdaki paragrafa onun Batılı sanatçıları sanatın da ötesinde hayranlıkla sevdiğini göstermektedir. Yahya Kemal'in Baudelaire'le birlikte Victor Hugo, Gautier, Jose Maria de Heredia, Debanville gibi birçok Fransız ozanının etkisi altında kalmıştır:

> "Şöyle bir açıklamada bulunuyor Yahya Kemal, 'Gerçi Hugo'yu iyi anlıyordum, gerçi Gautier'yi ve Debanville'i iyi anlıyomum gerçi Baudelaire ve Verlaine'i sıtmalı bir tutku ile seviyordum, gerçi Maeterlinck, Verhaeren gibi ozanları yakından biliyordum, ama beğenim bütün bu ozanlara oranla çok geri sayılan Jose Maria de Heredia'nın şiiri üzerinde durmuştu.'" (Anday 2002b: 90).

Melih Cevdet, "Jose Maria de Heredia'nın ön ayak olduğu akım, Fransız şiirinde klasik okula dönüş, Yunan-Latin dünyasını yeniden değerlendiriş anlamında, Yahya Kemal'e umulmadık olanakların kapısını açıyordu." (Anday 2002b: 90) dedikten sonra "Gençliğinde İstanbul'da çevirisinden okuduğu Homeros'un, sonra Fransa'da Fransızca çevirilerinden tanıdığı Sofokles'in dili ile yeni Türkçenin anlatım gücü arasında bir benzerlik buluyordu." (Anday 2002b: 90) vurgusunu yapar. Anday, Yahya Kemal'in Jose Maria de Heredia'dan aldığı fikirle Türk şiirinde yaptıklarını ondan da alıntı yaparak şöyle açıklar:

> " 'Yeni Türkçeyi Heredia'nın aracılığı ile, eski Yunan ve Latin şiirinin ta yanı başında görmeye başlamıştım; asıl Türkçe bana Sofokles'in Yunancası, Tacite'in Latincesi gibi saf görünüyordu.' diye yazıyor. Ondaki eskiye bağlılık, biçime özen verme, dış güzelliğe tutkunluk gibi özellikler, hep bu etkinin sonuçlarıdır." (Anday 2002b: 90).

Anday, İstanbul'daki yenilikçi ozanlar, Fransız ozanlarına öykünürlerken, Yahya Kemal'in, Fransız şiirinin göbeğinden bir Türk ozanı olarak çıkmayı amaçladığını belirtir. Bunu yapmak için de "Divan şiirini Batılı gözü ve beğenisi ile canlandırması, sevdirmesi, Türk şiirinin geleneğini kurmak uğrundaki çabası, geçmişi (Osmanlı tarihini) şiire çevirmesi (estetikleştirmesi)..." (Anday 2002b: 90-91) gibi çalışmalar yaptığını; ancak bunlar da onu yeninin değil, eskinin ozanı olduğu sanısı uyandırdığını söyledikten sonra Yahya Kemal'in başarısız olmasını yine örnek aldığı tarihin yetersizliği ile açıklar:

> " (...) Çünkü Yahya Kemal'in en tutarsız yanı, zaman zaman kendini Yahya Kemal sanmasıdır. 'Uygarlığımız pilav ve mesnevi uygarlığı idi' diyen Yahya Kemal'in bu sözü üzerinde haklı olarak duran Ahmet Hamdi Tanpınar, Evliya Çelebi'nin anlattığı bir öyküyü anarak, 'Uygarlığımızı belirleyen o korkunç entelektüalite eksikliği' olgusunu dile getirir. Bu eksiklik, Yahya Kemal'in serüvenini toplumun malı olmak talihinden yoksun bırakmıştır. Bir uygarlık, bütün kurumları ile sürdürülebilirse vardır, bu gücü bir topluma sağlayan ise 'entelektüalite'dir. Onun bulunmadığı bir yerde hangi 'klasik' anlayış sıraya girebilir! Yahya Kemal, bütün eski sanatlarımızı (oysa burada Tanpınar, zanaat demeyi yeğliyor) yanına alarak tutarlı olmak istemiş ama o çok sevdiği tarihten (zamandan) yardım görmemiştir. Çünkü biz zamanı aklımızla kuramamışızdır daha. Akılla kurulamayan bir 'zaman' ise yoktur." (Anday 2002b: 91)

Anday, Ziya Gökalp'in bizde klasik yapıtın Tanzimat yazını ile başlayabileceğine inandığını söylemesine karşın Yahya Kemal'in bütün Tanzimat ve Servet-i Fünun şiirini bir yana bırakıp ve daha geriye giderek Türkçe sesi Divan şiirinde aradığını belirtir.[295] Bu durum da gösteriyor ki aynı dönemlerde yaşayan Türk sanatçısı ve düşünürü arasında fikir karşıtlığı söz konusudur. Anday sözlerini "Bizde ise yazın ve sanat, bugün bile bir heves, bir duygu, bir boş zamanları doldurma işi olarak görülmektedir. Niçin dersiniz?" (Anday 2002b: 99) eleştirisiyle bitirir.

Melih Cevdet Anday, Yahya Kemal'i, 1984'te çıkan *Açıklığa Doğru* adlı yapıtında yer alan "Yahya Kemal'le Sohbetler'i Okurken" başlıklı yazısında irdeler. Anday'ın bu yazısı üç bölüm halinde yayınlanmıştır. Melih Cevdet arka arkaya yazdığı bu üç yazısında Sermet

---

[295] bkz. Anday 2002b, 99.

Sami Uysal'ın *Yahya Kemal'le Sohbetler*[296]'le adlı kitabından yola çıkarak Yahya Kemal'in görüşlerini sertçe eleştirir. Anday yazısının girişinde "*Yahya Kemal'le Sohbetler'*de özellikle tarih üstüne geçen konuşmaları önem vererek okudum. Diyeceğim şu ki, bunların tümü, okul çocuklarının bildiği ya da emekli memurların durup dururken söyleyeceği şeyler." (Anday 1984: 95) şeklinde bir açıklama yaparak ilk tepkilerini ortaya koyar. Anday kitapta Yahya Kemal'in Türk tarihini 1071'den başlatmasıyla ilgili soruya verdiği " 'Neden Türk tarihini 1071'den başlatıyorsunuz?' sorusuna, Yahya Kemal'in, 'Bir milletin teşekkülünde en büyük rolü oynayan vatan toprağıdır. Benimsenilen yeni bir vatan er geç yeni bir millet vücuda getirir.' (Anday 1984: 95) yanıtı aktardıktan sonra Yahya Kemal'i şu sözleri nedeniyle eleştirir:

> "(...) ama bunun arkasından Rum Selçuklularının İran Selçuklularından ayrıldığını, Selçuk'un merkezinin Konya olduğunu Moğol istilasını, Kayı boyundan, Karakeçili aşiretinden Osmanlı Devleti'nin çıktığını, bunların Çanakkale Boğazı'ndan karşıya geçtiklerini, bir bir, ağır ağır, yazdıra yazdıra söylemek neden? Onu anlayamıyorum." (Anday 1984: 95)

Melih Cevdet, 1974'te yayımlanan *Yeni Tanrılar* adlı kitabında da Yahya Kemal'in Türk tarihini 1071'de başlatmasına değinmiştir. Yahya Kemal'den "Yeni bir yurt, yeni bir ulus yaratır" alıntısını yapar.[297] Anday, Yahya Kemal'in bu sözüne farklı tarihlerde yazdığı yazılarında değinir. Melih Cevdet ilk olarak Yahya Kemal'in böyle bir çıkış yaparak "Üst yanı 'ırk' ile, ya da 'kavm' ile 'ulus'u karıştırmaktan başka bir şey olmazdı." (Anday 1974: 146) diyerek bazı kavramları karıştırdığını söyler. Melih Cevdet, sözlerini "Geldikleri yere dönmeleri gerekse, bugün hiç bir ulus yurdunda kalamaz. Çünkü, otohton halk ancak masallarda vardır." (Anday 1974: 146) vurgusuyla tamamlar. Anday'ın ikinci tepkisi bir ulusun "yeni edindiği yurtta, yeni bir ulus olarak oluşan topluluğun, o yurttaki eski uygarlıkları benimseyeceği..." (Anday 1974: 146) şeklinde olur ve Atatürk'ün, bir Orta Asya görüşü olmasına karşın, bu topraklara sahip çıkarak Anadolu'yu benimsediğini şu şekilde açıklar:

---

[296] Sermet Sami Uysal, *Yahya Kemal'le Sohbetler,* İstanbul: Kitap Yayınları, 1959.

[297] bkz. Anday 1974, 79.

> "Atatürk'te bir Orta Asya görüşü vardı, fakat bunun 'ırkçı' bir tutuma yol açabileceğini gören büyük adam, 'Orta Asya'yı sadece bir 'insanlığın ve uygarlığın ürediği bölge' olarak bırakıp, Anadolu'nun geçmişine sarılmakta gecikmedi. Yurdumuzun toprağını kazıp geçmiş uygarlıkların izlerini, belgelerini bulmak işine onun gününde başlanmıştır." (Anday 1974: 146).

Yahya Kemal Beyatlı'nın yeni bir yurdun, yeni bir ulus yarattığı sözüne Anday'ın bir başka tepkisi de 2002'de yayımlanan *Paris Yazıları* adlı kitabında yer alır. Mitolojik dönemde, Anadolu halkının, bir toprak-bereket tanrıçası olan "Kibele"ye taptığını belirten Anday, "Bizim Yunus Emre, toprağa seslenerek 'Bana rahmet senden yağar' der. Âşık Veysel'in 'Benim sadık yârim kara topraktır' dizesini de unutmayalım." (Anday 2002b: 43) dizelerine gönderme yaparak Anadolu'da toprak sevgisinin, toprağı kutsamanın her dönem bulunduğunu vurgular. Yahya Kemal Beyatlı'nın sözüne benzer bir sözü de 1833'lerde Michelet söylemiş: "Tarih her şeyden önce tümden coğrafyadır." Anday, Fransız düşünürlerden toprakla ilgili örnekler vermeye devam eder:

> "Maurice Barrös, daha ileri gitmiş 'Ulus topraktır' demiş çıkmış işin içinden, Yahya Kemal'in Fransa'da uzun süre yaşadığı nasıl belli oluyor? Chanson de Roland'da Fransız toprağı, 'Sen ne şirin bir topraksın' diye övülüyor. Ronsard, yurdunu anlatırken, 'Başka yere gitmeye gerek yok, buğdaylar, şaraplar, ormanlar, çayırlar... hep burada; burası ne öyle çok sıcaktır, ne de çok soğuk'demektedir. Ona göre, yuvalarını boyuna değiştirmek zorunda olanlar, balıklarla kuşlardır." (Anday 2002b: 45)

Görülüyor ki, Anday'a göre Yahya Kemal'in vurguladığı ulus-toprak vurgusu düşüncesi daha önceden de dillendirilmiştir. Bu nedenle bir orijinallik taşımamaktadır. Melih Cevdet, Yahya Kemal'in Batı ahlakını savunduğunu belirtir. Anday 2012'de çıkan *Gökyüzü Haritası* adlı kitabında bu konuyu ele alır. Müslümanların gözünde Avrupa'ya baştanbaşa ahlaksızlığın egemen olduğu inancının hakim olduğunu belirten Anday, bu görüşün iki ayrı uygarlık arasındaki çelişkilerden doğduğunu vurguladıktan sonra şunları söyler: "Yahya Kemal, 'Bize Avrupa'nın ahlakı gereklidir,' demiştir. Çünkü Yahya Kemal, bizde Avrupa'nın her bakımından ne kadar ileri gitmiş olduğunun kabul edildiği bir dönemde yetişmiş, Fransa'da yaşamış, bizi ve onları yakından tanımış bir aydındı." (Anday 2012: 343) diyerek Yahya Kemal'in görüşünü verdikten sonra "Fakat gene de bu dönemde, bizdeki tutucuların birtakımı, geri kalmışlığımızı ancak dinsel kurallara, geleneklere daha sıkı bağlanmakla kapatılabileceğimizi ileri sürüyorlardı." (Anday 2012: 343) sözlerini ekleyerek tutucuların niyetlerini açıklar.

Yahya Kemal'in, Fransız yazını üstüne söylediklerinde de, okul kitaplarında yazılanların dışına çıkan, onları aşan yeni bir görüş bulamadım, diyen Anday, Yahya Kemal'in Türk aydınlarını bilgisiz saydığını belirtir. Anday, Sermet Sami Uysal'ın yazdığı *Yahya Kemal'le Sohbetler*'de Yahya Kemal'in çağdaş birtakım ozanlarımız üstüne söylediklerinin kendini yadırgattığını söyler. Anday, Yahya Kemal'in; Nazım Hikmet, Ahmet Haşim'le ilgili söylediklerini, büyük denen bir ozana yakıştıramadığını belirterek onu eleştirir:

> "Yok, Nâzım Hikmet, bir okulda öğrencisi imiş, Yahya Kemal onun ilk şiirini düzeltmiş de yayımlatmış. Yok, Ahmet Hâşim, poezi pür sözünü Yahya Kemal'den öğrenmiş, sembolist olmak sevdasına kapılmış ama sembolizmin[298] ne olduğunu bilmezmiş... Yok, birtakım yeni ozanlarımız, yeni öykücülerimiz bilisizmiş..." (Anday 1984: 97)

Bu sözleri, büyük denilen bir ozana, düşünür diye bilinen bir adama yakıştıramadığını belirten Anday, hepimiz şiirlerimizi bir öğretmenimize gösterdik diyerek Yahya Kemal'in bir ozanımızın ilk şiirini düzeltmiş olmasının büyütülecek bir unsur olmadığı vurguladıktan sonra Yahya Kemal'e tepkisini şu sözlerle devam ettirir:

> " (...) Diyelim ki Ahmet Hâşim, poezi pür sözünü ondan duydu; bu yüzden poezi pür de artık başarı kazanamayacak mı? Böyle ise bunun suçu Yahya Kemal' dedir. Demek poezi pür'ün ne olduğunu Ahmet Hâşim'e iyi anlatamamış. Oysa Paris'te onu kendisine anlatanlar olmuş. Sonra birtakım genç ozanlarımızın bilisiz olduklarına gelince; ben de o düşüncedeyim doğrusu, çoğumuza az bilgi yetiyor; bilgiden çok yaratıcılığımıza güveniyoruz, azıcık bir kuramla çok işler başaracağımızı sanıyoruz. Homeros'un kaç koçaklaması olduğunu bilmeyenler yenilik gösterişlerine kalkabiliyorlar. Yahya Kemal bunları söylesin, anlarım, ama kızmadan, kıskanıyor izlenimi bırakmadan, nesnel bir bakışla söylesin. Sonra da bunları söylemeye hakkı olsun. Oysa, onu büyük görenlerden dinlediklerimi bir yana bırakarak, salt bu kitapta, Yahya Kemal'in, şiir üstüne olsun, tarih üstüne olsun, bilgince bir düşüncesini okumadığımı söyleyeceğim." (Anday 1984: 97)

Ozanın yalnız güzel şiir yaratıcısı değil, şiir düşüncesinin, şiir sağtöresinin de adamı olduğunu vurgulayan Melih Cevdet'in, Yahya Kemal'i eleştirdiği bir başka nokta da şiirlerine karşı tarafsız olamamasıdır. Bir şiire, bu şiir isterse kendi şiirimiz olsun, nesnel bir gözle bakan insanda, gömüler (hasetler), sinirlilikler, sövüp saymalar olamayacağını vurgulayan Anday, Yahya Kemal'de bu özelliğin olmadığını, tarafsız kalamadığını belirtir:

---

[298] Anday, *Akan Zaman Duran Zaman* adlı yapıtında bu konuya tekrar dönerek Yahya Kemal'e tepkisini sürdürür. Ahmet Haşim'in Fransızca bildiğini vurgular: "Yahya Kemal'in, 'Haşim, sembolizmi benden duydu,' dediğini biliyoruz. Ondan duymuş olabilir, ama Fransızca bildiğine göre sembolist ozanları neden kendi okumamış olsun!" (Anday 2009b: 10)

> "Yahya Kemal'de bu davranışı göremediğime dayanarak, 'Demek Yahya Kemal, şiirine dışardan bakmayı öğrenememiş, o erdeme erememiş.' dersem yanlış mı söylemiş olurum? Buraya gelince de, kendi kendime, ister şiirde, ister bilimde olsun, gerçekten bir başarıya erende, o gibi küçüklükler olmaz, diyorum. Bilmem, siz ne dersiniz? Hele ülkemize, Batılı şiiri getirdiği üzerinde durulan bir kimse için böyle bir davranış bağışlanamaz kolay kolay." (Anday 1984: 98)

Görülüyor ki, Anday, Yahya Kemal'in gerek Türk ozanlarını küçümsemesi gerekse şiir karşısında tarafsız kalamamış olmasından rahatsızlık duymaktadır. Özellikle, Avrupa'da şiiri öğrenen birinin bu şeklide davranması, üstteki alıntının son tümcesinde de geçtiği gibi, Melih Cevdet'i ayrıca rahatsız etmiştir.

Melih Cevdet, Yahya Kemal üzerine yazdığı yazılarında onun dinle ilişkisi üzerinde durur. Yine Sermet Sami Uysal'ın *Yahya Kemal'le Sohbetler* adlı kitabından yola çıkan Anday, ilk olarak "Yahya Kemal, Bay Sermet Sami Uysal'a, Tanrı'ya inandığını, fakat cennetin, cehennemin, ruhun olmadığını söylüyor." (Anday 1984: 98) şeklinde konuya giriş yapar. Sermet Sami Uysal'ın kitabında geçen Yahya Kemal'in dinle ilgili görüşlerine tepki gösterenlerin çıktığını belirten Anday, Uysal'ın tepkilere karşı yaptıklarını aktarırken duyduğu şaşkınlığı da gizleyemez:

> " '3 Eylül 1959 günü, saat 17 sularında, Abdülhak Şinasi Hisar'ın evinde, Hazret-i Peygamber'in asil ve aziz ahfadı Şerif Muhittin Bey'in, damat Hami Bey'in, Profesör Vehbi Eralp Bey'in ve benim bulunduğum toplantıda, Yahya Kemal'in çok yakın arkadaşlarından Profesör Vehbi Eralp, Yahya Kemal'in cennete, cehenneme ve ruha inanmadığını kat'i bir dille söyledi.' diyor. Söyleyen Yahya Kemal'in en yakın arkadaşı olunca, söylenen yer, saat, tanıklar da gösterilince artık durum aydınlanmış sayılır, değil mi? Şaşar mısınız, güler misiniz?" (Anday 1984: 98-99)

Melih Cevdet, Yahya Kemal'in düştüğü duruma "Büyük bir ozanın, bir düşünürün inançları, böyle, yargıç karşısındaymış gibi tanıtlanır mı?" (Anday 1984: 99) sözleriyle tepki göstererek toplumun inançsızlara karşı hoşgörüsüzlüğünü eleştirir. Anday, 2001'de yayımlanan *Çok Sesli Toplum* adlı kitabında da Yahya Kemal'in dine bakışını, "Yahya Kemal Beyatlı, bir konuşmasında, 'Dinsizim, ama bir Allah inancım vardır' demişti." (Anday 2001: 361) sözleriyle açıklar. Melih Cevdet Anday, 2009'da çıkan *Akan Zaman Duran Zaman* adlı yapıtında Yahya Kemal'in Osmanlıyı şiir kaynağı olarak kullandığı belirttikten sonra onun dinsiz olduğunu söyler: "Osmanlı'yı kendi şiirinin yaratıcı kaynağı

olarak kullanmıştır. Bunda gericiliğin bir yeri yoktur. Örneğin din temasını kullanır ama kendisi dinsizdir." (Anday 2009b: 220- 221).[299]

Melih Cevdet Anday, Yahya Kemal'in kendini sevenlerini ve okurlarını aldattığını ileri sürer. Sermet Sami Uysal'ın *Yahya Kemal'le Sohbetler* adlı kitabından yola çıkan Anday, ilk olarak Yahya Kemal'in bir şiirinde geçen öte dünya için yaptığı açıklamayı irdeler:

> "Bay Uysal, Yahya Kemal'in, 'Cennet, cehennem yoktur. Öyle şeylere katiyen inanmıyorum.' demesine karşılık soruyor: 'Ya mesela 'O Taraf' isimli şiirinizdeki öbür dünya tahayyülü?' Ünlü ozanımız bu soruyu şöyle yanıtlamış: 'O tahayyül milletimin görüşüdür... Ben bu cins şiirlerimde kendi düşünüşümü değil, daima milletimin düşünüş tarzını aksettirmişimdir.' " (Anday 1984: 99).

Anday yukarıdaki alıntı için "İşte benim, *Yahya Kemal'le Sohbetler*'de*,* üzerinde durulur bulduğum tek düşünce budur; üst yanı dedikodu, okul bilgisi, övünme, başkalarını aşağılama(...)" (Anday 1984: 99) diyerek Uysal'ın kitabında yapacağı asıl Yahya Kemal eleştirisini de açıklamış olur. Anday ilk olarak Yahya Kemal'in "Milletimin düşünüş tarzını aksettirmişimdir." tümcesini ele alır ve uzunca bir açıklama yapar:

> "Yahya Kemal, 'Milletimin düşünüşünü aksettirmişimdir,' demiyor, 'düşünüş tarzını...' demeyi yeğliyor. Ulusumuzun cennete, cehenneme, ruha inanması, bir 'düşünüş' değil de, bir 'düşünüş tarzı' mıdır? İkisi arasında büyük bir ayırım var. Yahya Kemal'in, konuşurken, sözcüklerini titizce seçtiğine inansam, bu ayırım üzerinde de ayrıca durmak isterdim; ama buna inanmadığım için geçeceğim. Yalnız şuncasını söyleyeyim, bir ozan, ulusunun 'düşünüş tarzını' benimseyebilir, ama 'düşünüşünü' her zaman benimsemek zorunda değildir. Başka bir deyişle, bir ozan, ulusunun 'düşünüş tarzı' içinde, onun düşüncesine karşıt bir düşünceyi savunabilir." (Anday 1984: 99)

Yahya Kemal'in " 'Ben böyle yaparım, başka ozanlar, isterlerse, kendi düşüncelerini yazsınlar (...) " diyemeyeceğini belirten Anday, onun Türk ulusunu kandırdığını ve halkın tahayyüllerini kendi çıkarları için kullandığını belirtir. Anday gerek halk ve divan

---

[299] Hayri Bolayır ise Yahya Kemal'in Türk İslamını savunan biri olduğunu belirtir: "Onun dine bakışını Gökalp ve Akif ile karşılaştırırsak şunu söyleyebiliriz: Gökalp şer'î muhtevadan boşaltılmış, dolayısıyla laikleştirilmiş bir Islâm'ı cemiyetteki ahlâkî ve terbiyevî tesiri bakımından kabul ediyordu. M. Akif ise şer'î muhtevalı bir İslâm'ın tatbikattaki bozukluklarını tesbit etmek ve bu bozukluklara yine kendi içinden çâreler bulmak için uğraşmıştır. Y. Kemal'e gelince: Şer'î muhtevaya temas etmeksizin, ahlâkî, rûhî, tarihî sahada ve kültür eserlerinde kendisini göstermiş, damgasını vurmuş, Türk ruhuna uygun ve onun yeniden uyanışını temin edecek, ona eski şahsiyetini kazandıracak bir İslâm'ın müdafaasını yapmış, bunun muhafaza edilmesini istemiştir." (Bolay 1983:218).

ozanlarının gerekse Batılı ozanların halkı yanıltmadıklarını[300] vurguladıktan sonra Yahya Kemal'e geçer. Onu şu sözleriyle eleştirir: " (...) cennete, cehenneme, ruha inanmadığını söylüyor; gelgeldim, 'Milletimin tahayyülüdür,' diye o inanışları kullanmaktan çekinmiyor, böylece de, bir düşünür olarak, ikiliğe düşüyor." (Anday 1984: 100). Anday, sözlerine "Bu açıdan bakılırsa, Yahya Kemal'in, cennete, cehenneme, ruha inanmadığını okuyunca kızan birtakım vurgunlarını, bu kızgınlıklarında haklı saymak gerekir. Çünkü onlar aldatılmış olduklarını düşünüyorlar." (Anday 1984: 100) diyerek devam eder. Anday, Yahya Kemal'in tutumuyla sömürgeci ülkelerin sömürgelerinde yaptıklarının benzer olduğuna dikkat çeker: "Sömürgeci, devletlerin, sömürge halklarına uyguladıkları davranış da öyledir, onlar da sömürge halklarının 'tahayyülüne' hiç dokunmazlar, kendi inanışları ile o tahayyül arasında ne denli ayırım olursa olsun, boşverip çıkarlarına bakarlar." (Anday 1984:101). Yahya Kemâl'in Türkçe bir ses aramak kaygısını küçümsemediğini vurgulayan Anday, Yahya Kemâl'in edebiyatımızda Batılı bir anlamda bir etkisinin olmadığını söyler. Melih Cevdet onun Batıyı özümsediğini; ama bize Batılı ozanları gösteremediğini, Batıyı yanlış anladığını ve yorumladığını vurgular: "(...) bize Batılı ozanları göstermekten uzak durmuştur. Batı onda gizli olarak vardır diyeceğim. Bir bakıma Batı'yı en özümsemiş ozanımız odur. Ama yanlış yorumlanmıştır." (Anday 1975b: 304-305).

Anday'a göre, "Yahya Kemal, 'yeni', 'ulusal' ve 'gelenekçi' bir şiirin ardındaydı." (Anday 1977b: 144). Bu sözleriyle onun sanatta ne amaçladığını da belirtmiş olur. Yahya Kemal'in *"insanlar anlaşıldı, hayatın da sırrı yok"* dizesinden yola çıkan Anday'a göre, "o, içtenliği yıllar boyu ozanca bir didinmeden sonra duyguda ortaklığı, kalıplaşmış sözlerde bile yakalayabilmektedir." (Anday 2009b: 301). Anday, Yahya Kemal'in "Duyguların şiire dönüşmesi, üzümün şaraba dönüşmesine benzer." sözüne "Bence duygular değildir şiire

[300] "Divancılarımız da, halk ozanlarımız da, aşağı yukarı, böyle yapmamışlar mı? Toplumda yerleşmiş olan düşünceleri, beğenileri, tartışmasız benimsemişler, ortak anlayışlar üzerinde yeni oyunlar yapmak için çabalamışlar, bunu yeter saymışlar... Ama, şiirimizi Batılılaştırdığı söylenen bir ozana uygun düşüyor mu bu davranış? Siz, Mallarme'nin, 'Şiir sözcüklerle yazılır,' demesine takılmayın, şiirin işçilik yanını anlatmak için söylenmiş bir sözdür o. Yoksa tümü ele alınırsa, Batılı şiir, usseverce bir şiirdir; orada ozanlar, birtakım yeni beğeniler, yeni biçimler getirmekle yetinmez, yerleşmiş düşüncelerin biçimlerini (Yahya Kemal tarzım diyor) değiştirmeye, topluma yeni düşünceler getirmeye de bakarlar. Buna karşılık, gelenekçi ozanları da vardır Batı'nın. Ama onlar gelenekçiliklerini bir düşünür olarak da savunurlar." (Anday 1984: 100).

dönüşen, dildir. Sonra da dil ile (ya da duygu ile) şiir arasındaki ilişki, üzüm ile şarap arasındaki ilişkiye hiç benzemez.” (Anday 2002a: 296) diyerek karşı çıkar. Üzümü kendi başına bırakırsanız şaraba dönüşeceğini vurgulayan Anday, şiir yazarken akla gereksinim olduğunu belirtir: “Ama duygular, bütün insanlara eşit olarak paylaştırılmış duygular, istediğiniz kadar bekletin, şiir olmaz. Çünkü şiir duygularla yazılmaz.” (Anday 2002a: 296).

Bir dizenin, bir şiirin başarılı olup olmadığı, ozanın kendine bağlı kalıp kalmadığı ile ölçülebileceğini söyleyen Anday, Yahya Kemal’in “Mısra benim namusumdur,” sözü için şunları söyler: “ (...) ozanın dize (mısra) saygısını göstermesi bakımından önemli bir söz. Çünkü bir şiirin, bir dizenin düzeni, ozana dışardan zorlanmamıştır; ozanın kendi kurduğu biçime göre oluşur.” (Anday 1961: 91).

Anday, Yahya Kemal’in, Osmanlı tarihini, kendi şiir kaynaklarından biri olarak ele aldığını söyledikten sonra, “Her ozan için zorunludur demiyorum, ama bu örnek yalnızca, siyaset için değil, şiir, sanat için de belli bir tarih anlayışının gerekliliğini gösterir.” (Anday 2012: 365) der. Yahya Kemal gibi belirli bir dönemi kendine kaynak olarak seçen ozanların bulunduğunu vurgulayan Anday, İskenderiyeli Yunan ozanı Kavafis’in esin kaynağı olarak Hellenistik çağı, Eliot’ın da, Eski Hint kültürüne düşkün olduğunu söyler.

“Lale Devri” adının Yahya Kemal tarafından ortaya atıldığını belirten Anday, “Basımevi dönemi” adının daha uygun olacağını belirtir: “III. Ahmet dönemine ‘Lale Devri’ adını takan da Yahya Kemal'miş. Bence o döneme ‘Basımevi dönemi’ adı takılsa daha iyi olurdu. (Anday 1992a 27).

Anday, Yahya Kemal’den *Biz şi'ri böyle söyledik ağyar söylesün/ Hem dost söylesün bunu hem yâr söylesün* (...) *Mızrâb-ı tab'ımız sözü kalbetti besteye/Hem beste söylesün bunu hem kâr söylesün* beyitlerini alıntıladıktan sonra ondaki söz-müzik ilişkisini şöyle açıklar: “Burada sözün önce müziğe dönüştüğünü, sonra o müziğin yeniden söze geldiğini anlıyoruz. Beste ve kâr yan yana düşüyor, birbirlerine değişiyorlar. Yahya Kemal estetiğinin özü buradadır ve başka anlatıma dönüştürülemez.” (Anday 1992a: 327).

Anday, “Yahya Kemal'in Divan şiirimizi klasik şiirimiz sayması tartışma götürür, en azından ben bu kanıyı paylaşmaya hiç de yatkın değilimdir.” (Anday 1992a: 336) sözleriyle Divan edebiyatının klasik Türk edebiyatı olamayacağını vurgular. Melih Cevdet, Yahya Kemal’in kendi ağzından niçin böyle dediğini aşağıdaki gibi aktarır:

> “Bir şiiri veya herhangi manzum bir edebi eseri, klâsik devirlerin dili ile, vezinleriyle, sanat anlayışı ve uslûbiyle söylemek, dünya edebiyatında yeni bir hadise değildir. Meselâ Goethe, Hermann ve Dorothea isimli destânî eserini, Alman faziletleriyle, fakat eski Yunan destan şairi Homeros'un eposlarını andıran bir şekilde ve öyle bir eda ile yazmıştı... İtalyan edibi Gabriel d'Anonzio da Saint Sebastien'in Şehadeti adlı dramını, hem Fransızca olarak, Ortaçağ lisaniyle yazmıştı... Jean Moréas'ın Le Pölerin Passionnö adlı şiir kitabında da dil, Ortaçağ lisanıdır.” (Anday 1992a: 337)

Anday, Yahya Kemal’in yukarıdaki sözlerinden yola çıkarak onun “Divan şiiri dilinde şiirler yazmaya Batılı bir görüşle yönelmiştir.” (Anday 1992a: 337) der. Melih Cevdet, Yahya Kemal’in *Eski Şiirin Rüzgâriyla* adlı kitabıyla Osmanlı döneminin dil ve biçem özelliklerini yakaladığını “Ama bu yaklaşımın bugünkü kuşakları sardığı ya da etkilediği söylenemez.” (Anday 1992a: 337) diyerek Beyatlı’nın yapıtının dilsel yönden geçersiz olduğunu vurgular. Anday bu eleştirilerine karşın Yahya Kemal’de döneminin ozanlarında olmayan bir dil bilinci olduğunu söyler:

> “Ne var ki, Yahya Kemal'in yetiştiği dönemin bütün ozanları, dil bakımından yeni kuşaklara yabancı düşmüşlerdir. Onların içinde neyi, niçin yaptığını bilenin yalnızca Yahya Kemal olduğu anlaşılıyor. Osmanlı dilinin serüvenini şiirlerinde yüzyılları izleyerek yaşayan Yahya Kemal, kendi gününe geldiğinde, kendi ağzından konuştuğunda, demek lirik olduğunda özüne kavuşmuş, dilimizin bütün güzelliğini bize tanıtmıştır.” (Anday 1992a: 337)

Anday, Yahya Kemal’in dil konusunda yaptıklarının boşuna olmadığını “O gelmeseydi eski şiirimizin sesini duymaya olanak bulamayacaktık.” (Anday 1992a: 337) sözleriyle belirtir. Anday: “Çünkü o ses Tanzimat'tan bu yana yok olmuştu ve gene o ses, Tanzimat şiirinin sesinden daha yakındı bize.” (Anday 1992a: 337) dedikten sonra sözlerini bitirirken Yahya Kemal’in kalıcılığını yine günümüz Türkçesinin yapacağını vurgular: “Bence Yahya Kemal, neyi ne amaçla yapmış olursa olsun, bugünkü dilde yazdığı şiirlerle kalır.” (Anday 1992a: 337).

Melih Cevdet, 1977'de çıkan *Maddecilik ve Ülkücülük* adlı kitabında Yahya Kemal-Divan şiiri ilişkisini irdeler. "Divan şiiri ile Yahya Kemal arasındaki ilinti, nedense çok yaygın söylentilerden biridir. Ben hiç bir zaman bir benzerlik bulamamışımdır." (Anday 1977b: 140) diyen Anday, sözlerine şöyle devam eder: "Gerçekten de Yahya Kemal'in Divan ozanları ile bir çizgiye sokulması pek üstünkörü bir görüştür." (Anday 1977b: 140). Anday bu görüşleriyle Yahya Kemal'in Divan şiiri ile ilişkisini açıkladıktan sonra Yahya Kemal'in, "Divan ozanlarının ağzına öykünerek şiirler yazmıştır, (...) ama iş bununla da bitmiyor, Osmanlı dönemini bir esin kaynağı olarak da kullandı o. (Anday 1977b: 140) şeklinde bir açıklama yaparak ne yaptığını ortaya koyar. Melih Cevdet, Yahya Kemal'in bu özellikleri nedeniyle gerici olarak algılandığını da belirtir. "Geçmiş"in olduğu gibi "konu"nun da bir sanatçıyı "eski" ve "geri" kılmayacağını vurgulayan Anday, Yahya Kemal'in ereğinin geçmişi estetikleştirme olduğunu ileri sürer: "Yahya Kemal'de Osmanlı dönemi, Divan şiiri, eski İstanbul sanıyorum ki, işte öylesine bir estetik sürecinden geçmedir." (Anday 1977b: 143). Konuyu geliştiren Anday, Yahya Kemal'in kimi şiirlerinden alıntılar yapar. Sonra da bu şiirlerden yola çıkarak Yahya Kemal'in gerçekte neyi başarmak istediğini belirtir. *Itri* şiirinde geçen "saltanat" sözcüğünün ne amaçla yazıldığını açıklarken Yahya Kemal'in Osmanlı propagandası peşinde olmadığı gibi ateist birisi olduğunu da söyler:

> "*Göğü top sesleriyle gürlerken/Söylemiş saltanatlı Tekbiri* işte gene 'saltanat' çıktı karşımıza; ama bu şiir ne Osmanlı propagandasıdır, ne de din. (Dinsiz olduğunu söylemişti, 1071'de başlattığı tarihimizin geri getirilemeyeceğini de.) Itrî şiirinde sadece 'söyleyiş'teki 'düz konuşma' inadıdır ortaya çıkan." (Anday 1977b: 144)

Anday'a göre, bugün Divan şiirinde bulduğumuz güzelliği, Batıcı bakışı ile Yahya Kemal yaratmıştır.[301] Yahya Kemal'in kendisinden sonra gelecekler üzerinde etkili olmasını Anday, "Divan şiirinin Batılı gözle değerlendirilmesi ve bu yoldan eski şiirimiz ile yeni şiirimiz arasında bir bağlantı kurulması düşüncesini içerir." (Anday 1992b: 73-74) sözleriyle açıklar.

Yahya Kemal gelenek ilişkisine de değinen Melih Cevdet, Türk edebiyatında geleneğin nasıl ortaya çıktığını "Şiirimizi, yazınımızı, genellikle düşünümüzü bir geleneğe bağlama

[301] bkz. Anday 2012, 117.

gereksemesi, Tanzimat'ın doğurduğu 'geçmişten kopukluğa' bir tepki olarak ortaya çıkmıştır." (Anday 2009b: 220) biçiminde açıklar. Gerçi Tanzimat ve Servet-i Fünun ozanlarının getirdikleri yeniliklere karşı çıkan çok olmuştur, diyen Anday, Yahya Kemal'in eskiye olduğu gibi bağlanmaktan Fransız edebiyatı sayesinde kurtulduğunu belirtir: "(...) bir geleneğe bağlanmanın, eskiyi olduğu gibi sürdürmek anlamına gelmediğini ilk anlayan Yahya Kemal'dir. Bunda, Fransız şiirini yakından tanıması yardımcı olmuştur ona." (Anday 2009b: 220). Anday'a göre, "Yahya Kemal şiiri, musikisi, mimarisi, hattı yanına biçimiyle Osmanlı'yı kendi şiirinin yaratıcı kaynağı olarak kullanmıştır. Bunda gericiliğin bir yeri yoktur. Örneğin din temasını kullanır ama kendisi dinsizdir." (Anday 2009b: 221). Anday, Yahya Kemal'in öğrencisi olan Tanpınar'ın gelenek konusunda görüşlerinin ondan farklı olduğunu belirtir: "(...) Ahmet Hamdi Tanpınar bu estetiği yaşamak için çırpınır, çağın geçtiğine aldırmadan. Demek bir bakıma üstadından daha içtenliklidir. (Daha da tutarlı diyebiliriz.)" (Anday 2009b: 221).

Melih Cevdet, Yahya Kemal'in konuşmaları sırasında da geleneğe gönderme yaptığını söyler: "Yahya Kemal, bir şiiri söz konusu edildiğinde, 'Ben o şiiri şurda şurda söyledim,' derdi, 'yazdım' demezdi; Nedir bunun anlamı? Ünlü ozanımız klasik' diye nitelendirdiği Divan şiiri ile bağıntı kurmak, böylece de bir gelenek yaratmak isterdi; (...)" (Anday 1992a: 334).

Melih Cevdet, Yahya Kemal'i ele aldığı yazılarında bazen Ahmet Haşim'le onu karşılaştırır. Sabahattin Eyuboğlu'nun, Yahya Kemal'i Ahmet Haşim'e yeğlediğini söyleyen Anday, ikisini de sevdiğini, ikisinin de şiirimizde kendilerine özgü sağlam yerler edindiklerini belirttikten sonra Çağdaş Türk şiiri seçkilerinin hep bu iki ozanla başladığını söyler. Benzemezler birbirlerine diyen Anday, Yahya Kemal'in Türk edebiyatındaki yerini şu şekilde açıklar: "Yahya Kemal'in şiiri, bizim çok önemli sayılması gereken birtakım kültür sorunlarımızdan kaynaklanır, bir tartışmadır; tarihimizin, uygarlığımızın biçimlenmesinde belli bir öneriyi, belli bir estetiği temsil eder." (Anday 1994a: 255). Bu estetiği iyice yorumlamadan onun şiirlerinin tadına varılamayacağını ve anlaşılamayacağını vurgulayan Anday, "Ama bu şiir, bir düşünsel temelin nazma çevrilmesi demek değildir; daha çok

düşüncenin duyguya dönüştürülmesi anlamına gelir." (Anday 1994a: 255) diyerek Beyatlı'nın sanatındaki ereğini belirtir. Ahmet Haşim şiirinden farkını da burada görür: "Daha doğrusu, bu şiir bize büyük bir düşün yükü ile gelir. Yahya Kemal şiirinin, Ahmet Haşim şiirinden daha çok tartışılmış olması da bundandır." (Anday 1994a: 255) Anday'a göre, Ahmet Haşim sanatının Yahya Kemal'den farkı şunlardır:

> "Ahmet Haşim'i ise okursunuz ve susarsınız. O sizden bir açıklama beklemez, bir şiirle karşı karşıyasınızdır, o kadar, tadını tadar ve susarsınız. Bu ayrım, birini ötekine yeğlemeye olanak bırakmaz bence, öylesine başka başka ozanlardır bunlar. Ahmet Haşim bir odakta durmuştur, orada boyuna sözünü arar." (Anday 1994a: 255).

Hiçbir ozan başka bir ozanla ölçüştürülemez, diyen Anday, 2002'de yayımlanan *Felsefesiz Yaşamak* adlı kitabında da ikisinin kimi dizelerini karşılaştırır ve ikisinin de sevilebileceğini söyler. Önce Ahmet Haşim'i sonra da Yahya Kemal'i okuduğunu söyleyen Anday, Haşim'i daha çabuk sevdiğini vurgular; Ahmet Haşim'in kısa şiirlerini beğendiğini belirtir: "Özellikle son şiirlerinde, Ahmet Haşim, dilini sadeleştirdikçe öz şiire daha çok yaklaşır. Ben *Göl Saatleri*'ndeki kısa şiirleri, hep uzun şiirlerine yeğlemişimdir. Uzun şiirleri sanki onun kaleminden çıkmamış gibiydi." (Anday 2009b 141). Yahya Kemal'in şiirlerine varabilmek için bu şiirlerin ardındaki kültür dizgesini bilmek gerekir, buysa gençken başarılamaz, diyen Anday, "Kökü mazide olan atiyim" diyen Yahya Kemal için şiir dışı bilgilere gereksinim duyulduğunu; fakat Haşim için gerek olmadığını vurgular:

> "Bir yazın öğretmeni, sınıfta Yahya Kemal'e sıra geldiğinde, ona aylarını ayırabilir çünkü o şiiri oluşturan düşünce yapısı üzerinde söylenecek çok şey vardır. Ama Ahmet Haşim için buna gerek duyulamaz. Ahmet Haşim'in şiiriyle tek başınıza kalacaksınızdır." (Anday 2009b 141)

Melih Cevdet, Türkiye'de Yahya Kemal'le Nazım Hikmet algısını da ele alır. Anday'a göre, Yahya Kemal'in yalnız şiiriyle yetinilirse tutucu çevrelerin beğendiği bir Osmanlıcı ya da ilerici çevrelerin küçümsediği bir gerici ortaya çıkar. Anday: "Yahya Kemal, Osmanlı dönemindeki olaylardan, kişilerden tatlı tatlı söz ediyordu, demek ki, gericiydi; Nâzım Hikmet'i de sağcılar tıpkı böyle, işçilerden, makinelerden söz ettiği için kötü kişi görüyorlardı." (Anday 1977b: 137) dedikten sonra bu iki görüşte de şiire yönelik bir yanın olmadığını belirtir. Anday göre, sağcıların Nâzım Hikmet'e, solcuların Yahya Kemal'e açık gönülle, kalıpları bir yana bırakarak bakmaları gerekir.

Melih Cevdet, Yahya Kemal'in *yemeğe düşkünlüğünü* Arif Dino ve Cahit Sıtkı Tarancı'nın birlikte olduğu bir yemekte yaşananlar üzerinden anlatır: "(...) Yahya Kemal ile Arif Dino, sucuk döşeli bir tepsiye otuz yumurta kırdırmışlar, kaşıkla girişmişler yemeğe, her kaşıkla tam bir yumurta ile beş altı parça sucuğu mideye indiriyorlarmış." (Anday 2009b:13) dedikten sonra cılız Cahit Sıtkı'nın kaldığı durumu şu şekilde verir: "Havada gidip gelen kaşıklardan biraz da ürkmüş durumdaki ufak tefek Cahit Sıtkı, arada çatalını uzatıp bir sucuk kaparak geri çekiliyormuş." (Anday 2009b: 13).

Türk edebiyatında deneme ve eleştiri alanında ün yapan *Nurullah Ataç* (1898-1957), Melih Cevdet'in düşünce yazılarında kendini göstermiştir. Anday, Nurullah Ataç'ın öztürkçeye verdiği öneme, eleştirmen kimliğine, Divan şiiri hakkındaki görüşlerine ve Türkiye'deki aydın sorununa yaklaşımına değinir.

Anday göre, Nurullah Ataç'ın tanınması Hâmid'i devirmesiyle başlar: "Ataç'ın ünü, Abdülhak Hamid'i yerli yerine oturtması ile başlar; 'şair-i âzam'da ancak altı yedi güzel dize bulunduğunu yazarken, bir anıtı kolayca deviriverdiğini pek iyi biliyordu." (Anday 1992b: 74). Hiç gürültü çıkmamıştı, herkes bu yıkımı sessizlik içinde seyretmişti, diyen Anday, "O zaman Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Nâzım Hikmet daha iyi ortaya çıkıyor ve Türk şiiri kendine yaklaşıyordu." (Anday 1992b: 74) sözleriyle Ataç'ın Türk edebiyatında oynadığı role de dikkat çeker.

Melih Cevdet, Nurullah Ataç için " (...) şiirle yaşardı, onun şiir okumadığı gününü gören olmamıştır sanırım. Ama daha önemlisi, şiire zaman ayıranlardan değildi o, şiir bütün zamanını alırdı onun." (Anday 1975b: 324) diyerek bütün zamanını şiire verdiğini vurgular. Anday, sözlerinin devamında Ataç'ın şiirle çok ilgilenmesinin küçümsendiğini de söyler. Sanat alanında, tanıdıkları arasında, Ataç'tan ve Sabahattin Eyüboğlu'ndan daha çok şiir seveni görmediğini belirten Anday, Eyüboğlu ile Ataç'ı şöyle karşılaştırır:

> "Gerçi Ataç, Sabahattin Eyüboğlu gibi, şiir çevirmeye özenmemiştir, gece gündüz okurdu o, söylerdi demek istiyorum, şiir söylerdi. Eyüboğlu'na gelince, okuduklarını, sevdiklerini duyurmak, bunlar yabancı dilde yazılmışsa, ille çevirmek tutkusu vardır onda; bakarsınız bir gün Hayyam'ı ele almış, bir gün La Fontaine'i çevirmeye koyulmuştur... Çeşitli çağlardan, çeşitli ozanları bunca titizlikle tanıtmak isteği pek az

> ozanda bulunan güçlü bir şiir sevgisinden başka neyle açıklanabilir?" (Anday 2009a: 47).

Ataç'ın oldukça kuruntulu olduğunu söyleyen Melih Cevdet, Nusret Hızır'ın, Ataç'a lisede senin işin kolay, ben ise üniversitede çok yoruluyorum, demesi üzerine Ataç'ın verdiği tepkiyi şöyle anlatır:

> "Alıngan yaradılışta olan Ataç, bunun üzerine, Ulus gazetesindeki yazılarını "Nurullah Ataç - lise öğretmenlerinden" diye imzalamaya başladı. Üniversite okumamış, profesör olamamıştı ve bundan büyük bir sıkıntı duyuyordu, sıkıntısı aşağılanmak korkusundan geliyordu. Tanıklık ederim ki, onu küçük gören kimse olmamıştı. Bu bir kuruntu idi, ama kuruntulu insanlara karsı anlayışlı olmamız gerekir." (Anday 2001: 374-375)

Melih Cevdet, Ataç'ın, Atatürk devrimlerine nasıl yaklaştığını da açıklar. Anday'ın belirttiğine göre, Nurullah Ataç devrimlere bütüncül bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır: "Nurullah Ataç, 'Devrimler yok, devrim var' diye yazmıştı; bununla Kemalist dönüşümlerin bir bütün oluşturduğunu anlatmak istiyordu." (Anday 2002a: 401) [302] Devrimleri tek tek ele alarak, bunlardan kimini onaylayıp kimine karşı karşı çıkmanın yanlış olacağını belirten Anday, bunlar yapısal bir uyum içindedirler, ancak karşılıklı ilişkiler içinde değerlendirilebilirler, dedikten sonra şu açıklamayı yapar:

> "Atatürk, yazı devriminin sadece bir abece (alfabe) değişikliği olmadığını biliyordu, bunun dil devrimini kaçınılmaz kılacağını söylemiştir. Bu bakımdan, bugün Osmanlıcayı savunanlar, inançlarının bilincinde iseler, yazımızı da bırakmak gerektiğini söylemek durumundadırlar. Ataç, 'Devrimler yok, devrim var,' derken, işte bu yüzden haklıydı." (Anday 1974: 203).

Bizde eleştirinin bilimsel yöntemden uzak durduğunu söyleyen Anday, bunun nedenini de "bugüne değin 'bilimsel' sözü, ozanı olduğunca eleştirmeni de ite gelmiştir, bilim (bilimsel yöntem) şiiri öldürür diye düşünülmüştür." (Anday 1978: 230) şeklinde açıklar. Bir bakıma doğrudur bu, bilimsel yöntem bir şiirin güzelliğini, neden güzel olduğunu açıklamakta güçsüzdür, diyerek görüşlerini geliştiren Melih Cevdet, bir şiirin güzelliğini

---

[302] Anday benzer düşünceleri *Aldanma ki...* adlı kitabında da söylemiştir. "Nurullah Ataç, "Devrimler yok, devrim var" derken, Kemalist atılımların bir ve aynı amaca yönelik olduğunu söylemek istiyordu. Bu amaç, Türkiye'nin çağdaşlaşması idi. Yazı, şapka (kıyafet) değişiklikleri, medeni kanun, dil devrimi, tarih çalışmaları, kafalarda ve âdetlerde köklü yenileşmeleri hedef alıyordu. Bunlara uygun olarak güzel sanatlarda da yenileşmeler ve yeniden doğmalar söz konusu idi. Batı müziği konservatuvarları, opera ve bale okulları açılıyor, Güzel Sanatlar Akademisi modernleştiriliyor, tiyatro eğitimi kuruluyordu." (Anday 1992b: 73).

ortaya koyan eleştiri, “ister istemez, izlenimsel eleştiri olmak zorundadır ve bu bakımdan özneldir.” (Anday 1978: 230) sözleriyle izlenimci eleştiriyi savunduğunu ortaya koyar. Anday, Ataç’ın öznel eleştiri yaptığını söyler.

Anday nesnel eleştirinin yapıtın dışındaki koşulları da dikkate aldığını söylerken izlenimci eleştirinin yapıtla sınırlı kaldığını vurgular. Melih Cevdet, Nurullah Ataç’ın bir yapıtın toplumla, toplumsal olaylarla ilintileri üzerinde durmadığını söyleyerek onun eleştirmenliğini şu şekilde açıklar:

> “Ataç boş verirdi o gibi çabalara, salt yapıtla yetinirdi. Ben, sözgelişi, şiiri onun kadar seven başka birini görmedim. Giderek, Ataç şiiri ozanlardan çok severdi de, denilebilir. Böyle olduğu için de onun şiir karşısında tutkusal bir duygululuğu vardı. Ozanlardan çok, onların şiirlerini severdi.” (Anday 2009b 157).

Türk edebiyatında önemli bir yere sahip olan Ataç, birçok yazar ve ozanın ciddiye aldığı bir eleştirmen olarak dikkatleri çekmiştir. Melih Cevdet, 1977’de çıkan *Maddecilik ve Ülkücülük* adlı kitabında yer alan “Eleştiri” başlıklı yazısında Ataç’ın eleştirmenliğini ele alır. Onun Türk yazınındaki yerini irdeler. Öznel eleştiri yapardı dediği Ataç’tan edebiyatçıların vaz geçemediğini belirtir: “Ataç, öznel eleştiri yapardı; (...) onun beğenmediği ozanlar, yazarlar bu sözler uyarınca onu aldırmazlık edemezlerdi, ille onun beğenmesini isterlerdi ortaya attıkları yapıtı.” (Anday 1977b 97)

Nurullah Ataç’ın eleştirel görüşleriyle herkeste saygı uyandırmış bir eleştirmen olduğunu söyleyen Anday, onun Fransız ozanlarının bazılarını iyi bildiğini, Avrupa’ya gitmesine de değinirerk eleştirisinin kaynağının Batı kökenli olduğunu vurgular. Anday’a göre bir eleştirmen olarak Nurullah Ataç’ın başarılı olmasında yaşadığı döneminin de etkileri söz konusudur: “Ama o günler Türkiye'de onun anlayışına uygun bir şiir ve yazın gelişiyordu; başka bir deyişle, sanatçı ile eleştirmen arasında bir beğeni birliği vardı.” (Anday 1977b 97). Anday bu sözünü ettiği beğeni birliğini şu şekilde açıklamaya devam eder: “(...) eleştirmen ve sanatçı, birbirlerini karşılıklı olarak etkiliyorlardı da; ozan, eleştirmene ne denli kulak veriyorsa, eleştirmen de ozandan bir şeyler öğrenmeye bakıyordu.” (Anday 1977b 97-98).

Ataç'ın değerlendirmelerine kızanlara, Anday'ın aktardığına göre, Ataç, "Bayım ben kendi beğenimi dile getirdim, aldırmayın bana, belki sizin yapıtınız bir başyapıttır." şeklinde karşılık verirmiş. Eleştirdiği ozanların, yazarların bile ille onun beğenmesini istediklerini söyleyen Anday, Ataç'ın saygın bir duruma gelmesini çok okumasına bağlar: "İyi ya, nasıl edinmiş, kazanmıştı bu beğeniyi? Kuşkusuz şiir okuyarak." (Anday 1977b: 97).

Anday, Nurullah Ataç üzerinde hem Yahya Kemal'in hem de Ahmet Haşim'in etkili olduğunu belirtir. "(...) özellikle Yahya Kemal, tanınmış eleştirmenimiz üzerinde çok etkili olmuştur." (Anday 1992b: 73) diyen Melih Cevdet "Bu etki Divan şiirinin Batılı gözle değerlendirilmesi ve bu yoldan eski şiirimiz ile yeni şiirimiz arasında bir bağlantı kurulması düşüncesini içerir." (Anday 1992b: 73-74) sözleriyle de etkinin niteliğini de belirtmiş olur. Anday'a göre bu özelliği ile Ataç hem modern hem de Divan şiiri beğenisine sahiptir.

Melih Cevdet, Ataç'ın ruhun yokluğuna inanmasını olumlu bulur. Ona göre, ruha karşı çıkan Ataç, usçu bir düşünceyle hareket etmiştir. "Ataç, usun değerini bilen bir düşünürdü; ruhum yok demeği uygun bulması bilimci, usçu bir davranıştır. Ama belki, ondan da çok bir sanat görüşüdür. Çünkü sanatta usçu görüş, evren karşısında bilim adamı gibi davranmak oluyor. Bu yüzden yeni sanat akımlarını, duygudan da, duyudan da çok us yönetiyor. Çağımızın sanatçısı, bilim adamının ardına düşmüştür, denebilir." (Anday 1984: 54).

Anday, 2008'de yayımlanan *Bir Defterden* adlı günlüğünden Ataç'ın "ozanlık hergeleliktir" sözüne açıklık getirir. Nurullah Ataç'ın bu deyişine Oktay Rifat'ın kızdığını söyleyen Anday, Nurullah Ataç'ın neyi amaç edindiğini şöyle açıklar:

> "Ataç, ozanların orijinal şiiri, ciddi, ağırbaşlı çalışmaları değil, hergelece düşüncelerle buluverdiklerini söylemek istemişti. Belki bütün büyük buluşlar zekânın aykırılığından doğmaydı. Hayır, Ataç, 'hergelelik' sözcüğünü kullanırken şiire, ozana hakaret etmek istememişti! Sadece oyunu, onun bir türlü anlamadığı bir oyunu ima etmekti niyeti." (Anday 2008a: 12).

Ataç'ın zaman zaman düşüncelerinde değişiklikler yapması nedeniyle eleştirildiğini söyleyen Anday, Ataç'ın vermiş olduğu yanıtını şöyle aktarır. "Büyük düşünürlerin başarabileceği iştir düşünce değiştirmek. Oysa benim iki, üç düşüncem var, sırayla

kullanıyorum onları. Benden de az düşüncesi olanlar, düşünce değiştirdiğimi sanıyorlar." (Anday 1984: 65). Melih Cevdet sözlerinin devamında "Oysa düşüncelerini değiştirdiklerini söyleyenler yalnız onlar değildir; bilim adamları, devlet adamları da vardır düşünce değiştiren." (Anday 1984: 65) diyerek Ataç'a desteğini ortaya koyar.

Melih Cevdet Anday, Türkçenin özleşmesinde birlikte çalıştıkları Nurullah Ataç'ın dille ilgili görüşlerine denemelerinde ve eleştiri yazılarında yer vermiştir. Anday, 1974'te çıkan *Yeni Tanrılar* adlı kitabından yer alan "Gerçekler ve Abartma" başlıklı yazısında Ataç'ın özleştirmedeki öncülüğüne ve Osmanlı dilinin halktan kopmasıyla devletin de halktan uzaklaştığına değinir.

Melih Cevdet: "Ataç, sözcüklerin kökünü bilmezsek anlaşamayacağımız! söylerdi; anlaşamayan insanların ise toplumca kalkınamayacaklarına inanırdı." (Anday 1974: 108) dedikten sonra bu sözlerine olumsuz örnek olarak Osmanlı dili olan Osmanlıcayı gösterir:

> "Osmanlıca dediğimiz üç dil karması, ancak okullarda Arapça - Farsça okumuş olanların anlaşma aracı olarak kalmıştı, halk bilmezdi o dili. Bu yüzden de Osmanlı devleti, halka yabancı düşmüş, gücünü halktan alan değil, halka kendi gücünü zorlayan bir yukarı kat buyurcası durumunda idi." (Anday 1974: 108).

Anday, Nurullah Ataç'ın dil sorunu çözülmeden yurdun kalkınamayacağı düşüncesine sahip olduğunu "Türkçeye vurgun Ataç, dil sorunumuzu çözmeden toplumumuzun kalkınamayacağını, ilerleyemeyeceğini anlatabilmek için bütün gücü ile bu konuya vermişti kendini." (Anday 1974: 109) sözleriyle ortaya koyar. Anday, 1992'de çıkan *Aldanma ki...* adlı kitabında da bu konuya değinir. Melih Cevdet, yeni bir toplum, ancak ana dilini kurduğunca anlaşmış bir toplum sayılabilirdi, dedikten sonra "'Ulusu kuran dil birliğidir' sözündeki dilin ne olduğunu ilk kez anlıyorduk." (Anday 1992b: 74) der. Melih Cevdet, Nurullah Ataç'ın dille ilgili gerçek düşüncesini açıklarken onun ulusun ortak noktada buluşmasına verdiği önemi, "Ataç bunu 'Köklerini bilmediğimiz sözcüklerle, anlaşamayız' biçiminde dile getiriyordu. Bu savı bir dil bilgini titizliği ile gözden geçirmeye kalkmak yanlış olur, dilden daha büyük bir alanı kaplıyordu." (Anday 1992b: 74) sözleriyle açıkladıktan sonra Ataç'ın Ziya Gökalp'in tezini çürüttüğünü ve neden Tercüme Bürosu'nda görev yaptığını şöyle açıklar:

> "Nurullah Ataç, şimdi daha iyi anlıyoruz ki, Ziya Gökalp'ın ortaya attığı 'medeniyet-hars' (uygarlık-kültür) ikiliğini böylece yıkmış oluyordu; başka bir deyişle, uygarlığımızla kültürümüzün bir ve aynı şey olduğunu görüyorduk. Eski ile yeni olağanüstü bir uyumla birleşmiş oluyordu böylece ve kendi varlığını algılamış, topluma artık dış dünya yabancı gelmiyordu. Tam tersine, dünya klasiklerine gereksememiz, bütün yoğunluğu ile ortaya çıkıyordu. İşte o zaman Ataç'ı, 'Milli Eğitim Bakanlığı Tercüme Bürosu'nda ve 'Tercüme' dergisinde görüyoruz. Kültürümüze, dünya edebiyatının düşün yapısını ve güzellik anlayışlarını aktarmakta başrolü oynuyor. Ataç'ın bu dönemde ve daha sonra yaptığı birbirinden güzel çevirilerin başarı nedeni, Türkçe'nin başarısında aranmalıdır. Onca, düşünce ile dil aynı şeydi ve biz dilimizi öğrenilir kılmadıkça anlaşamayacaktık. Dilde özleşme şu sade fakat çok güçlü mantığın ürünü olarak ortaya çıkıyordu. Batı kültürünü edinmek, elbette Yunanca, Latince öğrenmeye sıkı sıkıya bağlı idi, ama bu yapılmadığı sürece Arapça-Farsça karışığı bir dille uygarlık kervanına katılamazdık. Çünkü Arapça ile Farsça'nın öğretimi de kalkmıştı, iyi ki kalkmıştı, çünkü o diller çağdaş uygarlık için yararlı olmaktan çok uzak bulunuyorlardı. Bize kala kala, kökünü ekini bildiğimiz bir dil, ana dilimiz kalıyordu." (Anday 1992b: 74-75).

Nurullah Ataç'ın, Türkçeyi özleştirme savaşımına Ankara'ya gelip yerleştikten sonra hız verdiğini belirten Anday, onun Türkçeye dönüşün nasıl öncüsü olduğunu şu sözlerle açıklar: "Özleştirme yanlısıydı, fakat bir tek yabancı sözcük kullanmayacağını söyleyince bütün dikkatleri üzerine çekti ve alaya alındığı için akımın birinci adamı oldu çıktı." (Anday 2009b: 84). Melih Cevdet, Ataç'ın özleşme konusundaki ciddi çalışmaları nedeniyle gençlere örnek olduğunu ve ortaya attığı tüm sözcüklerin büyük bir ilgiyle beklendiğini ve kullanıldığını belirtir. Fakat, Batı mantığıyla düşünen Ataç, yaptığı her şeyin kabul edilmesinden rahatsız olmuştur:

> "Türkçe köklerden yeni sözcükler türetmek, son yıllarda, çok hızlanmıştı. Bunda Ataç'ın çabası büyüktür. Ancak onun ortaya attığı yeni sözcükler, çoğun, tartışılmadan benimseniyordu. Türkçecilik akımına katılanlar, özenle gençler, Ataç'ın bulduğu sözcüklere gökten inmişçesine sarıldılar. Sanırım, durum Ataç'ı da sıkmıştır. Çünkü o, bize verilenle, bize öğretilenle yetinmememizi, onların üzerinde düşünmemizi, bıkmadan öğütlemiştir. Bu öğütü, Ataç'ın ortaya attığı sözcükler için de tutmalıyız." (Anday 1961: 36).

Melih Cevdet anılarından oluşan *Akan Zaman Duran Zaman* adlı kitabında yeni sözcük türetirken aralarında yaptıkları şakalara da yer verir. Melih Cevdet, Ataç'ın dille çok fazla ilgilenmesine farklı tepkilerin geldiğini de belirtir. Bunlar arasında başka konulara değinmekten korktuğu, dilde abartıya gittiği en söylenenlerdir.

Anday eleştiri ve deneme yazılarında Nurullah Ataç'ın *Divan şiiri* hakkında neler düşündüğüne de değinir. Nurullah Ataç'ın bir gün kendisine Divan şiirinde güzel beyitlerin az olduğunu, "Nurullah Ataç bir gün bana demişti ki, 'Divan şiirinde güzel beyit azdır, taranmalı bu şiir.' " (Anday 2002a: 334) sözleriyle belirten Anday, Ataç'ın yolda yürürken Divan şiirinden beyitler okuduğunu söyler: "Nurullah Ataç, yolda yürürken beyitler okurdu kendi kendine; sevdiği, seçtiği Divan beyitlerini yazmıştı bir deftere, 'O koca koca divanlarda güzel beyit azdır, ama aramaya değer' derdi." (Anday 1992b: 215).

Melih Cevdet, Ahmet Necdet'in Adam Yayınları'nca bastırılmış olan *Bugünün Diliyle Divan Şiiri Antolojisi*[303] adlı kitabında Agâh Sırrı Levent, Sabahattin Eyuboğlu, Abdülbaki Gölpınarlı, Nurullah Ataç, Rauf Mutluay, Hilmi Yavuz vb... gibi edebiyatçıların yazılarının bulunduğunu belirttikten sonra bu kitaptan Nurullah Ataç'ın Divan edebiyatıyla ilgili olan şu sözlerini aktarır:

> "Bizim için şiir, sanat, tarihi yazılabilecek bir şeydir. Şiirin tarihi yazılırken de yalnız şiirin geçirdiği değişmeler anlatılmaz, her ozanın şiire neler getirdiği, şiirde hangi duyguları söylediği anlatılır. Bizim şiirimizin tarihine böyle bir şey konulamaz. Bakî, Nailî, Nefi, hatta Nedim şiirimize yeni duygular getirmemişlerdir. Bir Bakî Efendi dili vardır, ama bir Bakî Efendi düşünce, duygu âlemi yoktur, onun şiiri bize kendisinden haber vermez, şiir âleminde zaten bulunan mazmunları yeniden söyler, o kadar." (Anday 2002a: 334).

Bu alıntı da gösteriyor ki, Ataç'a göre, Divan şairleri fikirsizdirler ve ayrıca özgün de değildirler. Anday, Nurullah Ataç'ın Divan şiirini sevdiğini "(...) divân şiirini, sanki bir çeşit inat tadı ile, ya da iki ekinin (kültürün) ortasında bulunmanın verdiği olanaktan yararlanarak, ama içten, gerçekten sevmiştir." (Anday 1974: 163) biçiminde açıklar. Fakat, bu Divan şiiri ilgisine karşın Anday'ın belirttiğine göre, Ataç, Divan şiirinin genç kuşaklarca okunmamasını Avrupa'daki gelişmelerle karşılaştırıp normal görmektedir:

> " 'Fuzulî'yi, Nefî'yi okumuyorsak..' deyişi de, onların artık geçtiğini, yaşamadığını, dilde de, düşüncede de yaşamadığını bildiğindendir. Ataç, yeni kuşakların o ozanları gerçekten anlayıp sevemeyeceklerine iyice inanmıştı. Ama üzülmüyordu buna. Çünkü, dilimiz Türkçeleşiyor, bu bakımdan da şiirimiz yeni başlıyordu; bu şiire ancak Batı şiiri önayak olabilirdi. Çünkü, Batı da benzeri değişiklikleri geçirmişti; 'Fransızlar da Chanson de Roland'ı..' diye ekleyişi bundan." (Anday 1974: 163)

---

[303] Ahmet Necdet Sözer. *"Bugünün Diliyle Divan Şiiri Antolojisi"* İstanbul: Adam Yayınları, 1995.

Ataç'ın Divan şiiri üstüne yazdıklarında birbirinin karşıtı düşüncelerin de olduğunu belirten Anday, Nurullah Ataç'ın bir sözünde "Divan şiirini sevmeyen, ondaki sesi duymayan bir Türk, Avrupa şiirini, yeni şiiri de gerçekten sevemez." (Anday 1977b: 128)[304] derken Ataç'ın bir başka yazısında da şöyle dediğini belirtir: "Kapamalıyız artık o edebiyatı, büsbütün bırakmalıyız. Unutmalıyız, öğretmemeliyiz çocuklarımıza." (Anday 1977b: 128) Melih Cevdet, Ataç'ın düştüğü bu duruma zaman zaman kendisinin de düştüğünü aşağıdaki sözleriyle açıklar:

> " (...) gün oluyor yüceltiyorum Divan şiirini, onda şiirin söz sanatı olarak nice incelikler buluyorum, ama gün oluyor, onun dilinden güçlük çeken, onun sanatlarını öğrenmek için zorluktan zorluğa düşen ve en kötüsü, Öğretim yönetimimizden ötürü ondan hiç bir tat alamayan gençleri, öğrencileri düşününce, 'Unutmalı, kaldırmalı Divan şiirini' deyiveriyorum." (Anday 1977b: 128)

Anday iki kitabında Divan şiiri konusunda kendi üzerinde Ataç'ın etkili olduğunu belirtir. 2002'de çıkan *Felsefesiz Yaşamak* adlı kitabında, "Divan şiirini sevmemde Ataç'ın büyük payı vardır. Ne güzel beyitler keşfeder, ne güzel okurdu!" (Anday 2002a: 334) diyerek kendi üzerindeki Ataç etkisini belirtirken 2009'da çıkan *Akan Zaman Duran Zaman* adlı kitabında da bu konuya Yahya Kemal'i de katarak tekrar döner. Divan şiirinin, Tanzimat'tan bu yana unutulduğunu söyleyen Anday, "Onun yeniden tadına varmayı yalnızca Yahya Kemal öğretmiştir. Ben Divan şiirini onun ağzından dinleyerek değil, Nurullah Ataç'tan sevmişimdir." (Anday 2009b 141) diyerek kendisini etkileyenin Ataç olduğunu işaret eder.

Ataç'ın Divan şiirini de, bir Batılı gibi değerlendirdiğini söyleyen Anday, onu sevenlerin niçin sevdiklerine açıklama getirir. Anday'a göre: "Divan şiiri ile ilgili olmayan yeniler, Ataç'ı sadece Batılı yönü ile severken, Batı beğenisinden (zevkinden) yoksun olanlar, salt Divan şiirine düşkünlüğü yüzünden beğenmişlerdir onu." (Anday 1974: 164). Anday sözlerini şöyle devam ettirir: "Nitekim, Ataç, ölümünden sonra, 'İki uygarlığı da, iki ekini de iyi bilirdi,' diye övülmüştür." (Anday 1974: 164).

---

[304] "Ayrılamıyorum divanlardan, ama önce onlardan niçin ayrılmak, onları niçin büsbütün kapatmak istediğimi söyliyeyim. Bizim artık bağlı olmadığımız, günden güne de uzaklaştığımız bir dünya görüşünün ürünleridir de onun için. Alaturka musiki gibi. Bundan sonra ne yapsak yaşatamayız onu, ölmüştür, gömülmüştür. Yaşıyor, ortada dolaşıyor gibi gördüğümüz bir hayaletten başka bir şey değildir." (Ataç 1998: 254).

Ataç'ın Türk aydını üzerine düşüncelerini Köy Enstitüleriyle birlikte veren Anday, Ataç'ın aydın sorununa yaklaşmasını verirken Nurullah Ataç'la Sabahattin Eyüboğlu'nun Köy Enstitüleri konusunda farklı düşündüklerini açıklayarak yola çıkar. Tercüme Bürosu'nda çalıştıkları yıllarda Anday'ın belirttiğine göre, Sabahattin Eyüboğlu ile Nurullah Ataç'ın arası iyi değilmiş. Hatta bir gün Ataç, Anday'a "Size yemin ederim, bu Sabahattin beni öldürmek istiyor," demiş. (Anday 2009b. 47). Melih Cevdet ikisinin kişisel özelliklerini şöyle açıklar: "Ataç sinirliydi ya da sinirli görünmeyi severdi, alışmıştı buna. Sabahattin Eyuboğlu ise dinginliği yeğlerdi çoğunlukla." (Anday 2009b: 48). Sabahattin Eyuboğlu'nun düşüncesine göre ülkeyi gerilikten Köy Enstitüleri kurtaracaktı diyen Anday, Ataç'ın duruma farklı yaklaştığını belirtir.

Anday, 2009'da yayımlanan *Akan Zaman Duran Zaman* adlı anılarından oluşan kitabında Ataç'ın düşüncelerini, dönemin tanığı da olarak, "Aşağıdan-Yukarıdan", "Shakespeare Nasıl Yetişti" ve "Efendimiz" başlıklı yazılarında ayrıntılı olarak ele alır. Melih Cevdet'in belirttiğine göre, yurdun geri kalmasında Nurullah Ataç "aydın"ı sorumlu tutmaktadır. "Onun sorunu, aydın-yarı aydın sorunuydu çünkü, bu çözülmedikçe eğitime tabandan başlamanın, yanlış olduğunu değilse de, yeterli olmadığını düşünüyordu." (Anday 2009b: 54). Ataç'ın halkı, köylüyü uyandırmak isteyenlerin bunu yapabileceklerinden kuşkulandığını belirten Anday, Nurullah Ataç'ın kafasını karıştıran soruları şöyle açıklar:

> "Daha açığı, onlar, kendileri gerçekten uyanmış mıydılar? Ne demektir aydın olmak? Kendilerinde ışık var mıydı ki, ışıksız olanlara salsınlar onu? Sonra onlar, köye, köylüye, acıma duygusuyla mı gidiyorlardı? Buna kendini beğenmek, halka üstünlük taslamak denmez de ne denirdi?" Dahası da vardı; yarı aydın yetiştirmekle hiçbir sorun çözülemezdi; üniversitelerimiz üniversite olamamıştı ki, toplumun eğitimi gerçekleştirebilsin! İşte bunlardı onun kendine ve başkalarına sorduğu sorular." (Anday 2009b: 54)

Anday, Nurullah Ataç'ın düşüncelerini "Prospero ile Caliban" başlıklı yazı dizisiyle açıkladığını belirtir. Ataç bu dizisinde güzelliği sadece köyde, halkta aramayı, halkın kullandığı sözcüklerin köklerini araştırmadan benimsemeyi, köy okullarından mezun olanların her şeyi bildiklerini ve öğretmeye kalkışmalarını eleştirir. Anday'ın aktardığına göre, Ataç, "(...) köycü yazınımızı da ele alıyordu o yazısında: 'Hikayecilerimiz, şairlerimiz, köylünün, çoğunluğun yoksulluğunu anlatıyorlar. Köylü, çoğunluk parasızlıktan kurtulunca

ne oluyor sanki? O acınacak bir durumda da, para kazanmış olanı acınacak durumda değil mi? ikisi de kafaca bir' " (Anday 2009b: 56) sözleriyle köy konulu yapıtları da yermiştir. Anday, sözlerine şöyle devam eder: "Hep Caliban'la ilgileniyoruz, Prospero'lar yetiştirmeye çalışmıyoruz. Halkı okutmak istiyoruz da, okumuşlarımızın yetersizliğini düşünmüyoruz. Gerçeği söylemek gerekirse, aydınlarımızın yetersizliğinden, bencilliğinden hangimiz yakınmamışızdır? Çünkü halkı suçlamak güçtür. " (Anday 2009b: 56). Bu sözleriyle Ataç'a yaklaşan Anday: "Nâzım Hikmet'in 'Koyun gibisin kardeşim" dizesini içeren şiiri, yıllar önce aramızda ne uzun tartışmalara neden olmuştu!" (Anday 2009b: 56) diyerek halkı eleştirmenin zorluğunu belirtir.

Anday, Nurullah Ataç'ın "Prospero ile Caliban" adlı yazısıyla ne yapmak istediğini şu şekilde açıklar: "Prospero ile Caliban'da Ataç'ın Prospero'yu yücelttiği elbette çok açık; ama sadece halkı yermek için değil, aydını da eleştirmek için bu konuyu ele aldığı söylenebilir. Kendini aşmaya boş verip halkı yüceltmekle var olabileceğini sanan aydına 'aydın' demiyor o." (Anday 2009b: 57). Yine Anday'ın belirttiğine göre, Ataç için Türkiye'deki en büyük sorun aydın ve aydının yetiştirilmemesidir: "'Oysa bizim en büyük sıkıntımız, en büyük yoksulluğumuz aydın sıkıntısı, gerçekten aydınlarımız olmayışı,' sözü gösteriyor bunu. 'Bu ülkede görevlerini anlamış, kendilerini aşmaya özenen aydınlar yetiştirin, öyle kişiler olursa bütün ulusta okuma düzenini kurmak kolaylaşır.'" (Anday 2009b: 57).

Türk yazınında ozan, yazar ve akademik kimlikleriyle tanınan *Ahmet Hamdi Tanpınar* (1901-1962), Anday'ın düşünce yazılarında bir ozan olarak karşımıza çıkar. Melih Cevdet, Tanpınar üzerine yazdığı eleştiri yazılarında onun Yahya Kemal etkisinde benimsediği gelenek anlayışını, şiirlerinde önemli yer tutan zaman anlayışını ve bitmemiş romanı *Aydaki Kadın* üzerinde durur.

Melih Cevdet Anday, Tanpınar'ın ozanlığını açıklarken daha çok iki kavram üzerinde durur: bunlardan biri onun şiir işçiliği diğeri ise, zamandır. Aldığı etkilerin Tanpınar'ın özgünlüğünü bozmadığını belirten Anday'a göre, Tanpınar, edebiyatımızdaki akımlardan

herhangi birine kolay kolay yerleştirilemez. Anday bu ifadelerden sonra Yahya Kemal'de ve Tanpınar'da zamanın farklı algılandığını örnekler üzerinden verir: "Diyelim 'zaman' Yahya Kemal'de 'ölüm'dür, ölümün benzeridir; ama Ahmet Hamdi Tanpınar'da bir 'tema' olur çıkar." (Anday 1994a 157).[305] "Zaman"ın Tanpınar için ne anlama geldiğini irdeleyen Anday, Tanpınar'la Necip Fazıl'ın gerçek zaman karşısındaki acizliklerini şöyle anlatır:

> "Tanpınar'ın 'zaman'a yabancılaşması, onu egemen tanımasından kaynaklanıyor, gerçekte 'zaman' farkında olmadan yaşanır ancak. Tanpınar da, Necip Fazıl Kısakürek de 'zaman'ı kabul etmişlerdir, bütün sıkıntıları da buradan kaynaklanır, yadsıyamadıkları için ne yapacaklarım bilemezler onu." (Anday 1994a 157)

Anday, 2009'da çıkan *Bakır Çağı* adlı kitabında yer alan "Ahmet Hamdi Tanpınar" başlıklı yazısında Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirini irdeler. Anday, Nurullah Ataç'ın Tanpınar için "Edebiyat dışı kaldı," dediğini belirtir. Fakat, Ataç'ın böyle bir ifadeyi söylerken "Tanpınar'ı övmek istemiş, gözlerimizi, onun şiirine çevirmeyi düşünmüştü." (Anday 2009a: 42) diyerek amacını ortaya koyar. Melih Cevdet, Tanpınar'ın şiirini gözlerden uzak bir çiçeğe benzetir:

> "(...) Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiiri, bizim yaşadığımız akımlar içinde, taşıdığı çeşitli nesneleri ivecenlikle kapmış götüren bir suyun hızından ayrı düşerek, nasılsa bir çalılığa, bir taşa takılıp kalmış, oracıkta tek başına direnen pırıl pırıl ama gözlerden uzak bir çiçeğe benzerdi." (Anday 2009a: 41-42)

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sadece unutulduğu değil, beğenilmediği günlerin de olduğunu söyleyen Anday, "Ama Ahmet Hamdi Tanpınar bilgi, sanata inanç ve sabırla yüklü kişiliğinin koruyuculuğuna güvenmesini bilerek sanatının ona vereceği mutluluğu da, belki sessizce, ama yaşamıştır sanıyorum." (Anday 2009a: 43) diyerek onun kimi özelliklerini de açıklamış olur. Gürültüden adının, duyulmadığı dönemlerde hayranları arasında en katıksız aydınların bulunduğu görülen Tanpınar'ın, Yahya Kemal gibi, sonradan şiirlerini değiştirdiği bilinmektedir. Bu konuya dikkat çeken Anday, onunla birlikte olduğunu bir gün "Bütün Yaz" adlı şiirde yaptığı değişikliğin nedenini sorar ve Tanpınar şöyle açıklama yapar:

---

[305] Bergson un "zaman" algısının "duree" (süre) esaslı olduğu birçok kaynakta söylenir. Tanpınar da bu " yekpare zaman" şeklinde görülecektir. Huzurda, ve diğer metinlerde -bilhassa Tanpınar şiirinde- "zaman'ı "yekpare" kabul eden Ahmet Hamdi Tanpınar için, sadece insanoğlunun zamanı ikiye böldüğünü, gerçekte ise, Bergson da ve belki de sufizmden gelen bir kanaatle "bütün zamanlan" kapsayan "duree" den bahsettiğini biliyoruz. (Şahin, 2012:443)

> "Sanki mehtaplı gecede
> Hülyan eşiği aşılmaz
> Bir saray gibiydi bize
>
> parçasının bir yerini değiştirmiş, o parçayı:
> Sanki mehtaplı gecede
> Hülyan eşiği aşılmaz
> Bir saray olmuştu bize
>
> biçimine sokmuştu. Bunun nedenini sorunca: 'Sanki ile gibiyi bir arada istemedim,' dedi. Ben de daha sonra gelen 'Hapsolmuş gibiydim bense,' dizesindeki 'olmuş'un, 'Bir saray olmuştu bize,' dizesine yeni giren 'olmuştu' ile takışacağını söylemiştim. Kim bilir, o takışmayı yadırgadıysa, belki de şiiri yeniden düzeltmeye kalkacaktı." (Anday 2009a: 44)

Anday, Tanpınar'ın şiiri için "düşünce şiiri" diyenlerin olduğunu; fakat kendisinin bu deyime katılmadığını belirttikten sonra: " (...) zaman gibi bir kavramı sık sık ele alıp işlemesi, genel olarak duygularla duyarlıklarla örülü şiirimizin içinde, onun şiirine felsefi diyebileceğimiz bir görünüş veriyordu." (Anday 2009a: 44) sözleriyle felsefeye göndermede bulunur. Anday'a göre, şiir yazarken us yolundan gitmeyen Tanpınar, ağu (zehir) kullanan birtakım on dokuzuncu yüzyıl Fransız ozanlarının düşkünlüğüyle gizleri bilinmez kaynaklardan, rastlantılardan yararlanır.(Anday 2009a: 44-45)

Melih Cevdet, Ankara Lisesi'nde, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Gül mü, yoksa yapma gül mü daha güzeldir?" diye sormasının kendisini derinlemesine etkilediğini belirtir ve açıklamayı yapar: "Benim Ahmet Hamdi Tanpınar'a saygım bu sözden başlar. Bir şey öğretmiyor, bir sorun atıyor ortaya, düşünün bunun üzerinde demek istiyor." (Anday 2009b: 32).

Melih Cevdet, 1992'de çıkan *Aldanma ki...* adlı yapıtında yazdığı "Nazik Bir Konu" başlıklı yazısında zaman konusunu irdeler. Zaman konusu ile uğraşan pek az ozan çıktığını vurgulayan Anday, kendisinin de şiirlerinde "zaman"a yer verdiğini, açıklamalarda bulunduğunu ve yaptığı açıklamaların da tartışmalar çıkardığını söyler:

> " 'Zaman' konusu nazik bir konudur, başımdan geçti de bilirim. Şiirlerimde 'zaman'la çok uğraştım, bununla yetinmeyip bir de açıkça 'zaman yoktur' diye yazınca kıyamet koptu, alaya alındım, bilisizlikle suçlandım. Bunca ortada, gözümüzün önünde duran bir şey nasıl yadsınır! Ama ben onu göremiyordum, ne yapayım!" (Anday 1992b: 220).

Tanınmış düşünür ve ozanların bu konudaki sözlerine yazısında yer veren Anday, ilk önce Louis Aragon'un zaman konulu şiirini alıntılar: "*Ah ne kadar temiz ve berrak olacak / Biz olmayınca yukardaki gökyüzü ve zamanın / Saati olmayacak hmr yerde / Güzel olacak hava."* (Anday 1992b: 220) sonra da Henri Bergson'un *"Zaman uydurmadır, ya da hiçbir şey değildir.* **"** (Anday 1992b: 220) deyimine de değinir. Anday, 1994'te çıkan *Geleceği Yaşamak* adlı yapıtında da zaman konusuna döner. Önce zamanla ilgili şu genel açıklamaları yapar: "Tarih, 'Tarihsel sıralanma söyleminde yer alan gerçek olayların yazımı,' diye tanımlanır. Söylen ise, 'Zaman dizinsel sıra vurgulanmaksızın, bir düşteki gibi yalnızca belli olayların yaşandığının bildirilmesi 'dir." (Anday 1994b: 29). Anday, zamanı böyle sınıflandırdıktan sonra Ahmet Hamdi Tanpınar'a geçer. Onun ilkel dönemde kaldığını belirtir: " (...) Ya da ilkel insan, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirinde söylendiği gibi, 'parçalanmaz geniş bir anı' yaşamaktadır. Bizse zamanın akışı içinde bulunduğumuz inanışından bir an bile uzaklaşamayız." (Anday 1994b: 29).

Melih Cevdet, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın gelenekle ilişkisine değinirken ilk önce Yahya Kemal'in ondaki etkisini irdeler. Tanpınar'ın; Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'den etkilendiğini söyleyen Anday, bu etkide Yahya Kemal'in Tanpınar'ın hocası olmasının da rolünün olduğunu vurgular. Anday ilk olarak Yahya Kemal'in, Divan şiirindeki Türkçe sesi yakaladığını ve bunu da çevresindekilere gösterdiğini, aşıladığını belirtir. Ahmet Hamdi Tanpınar da, benzer düşünceleri dile getirir: "Yahya Kemal yetmiş senelik bir değişmeden, bir kopuştan sonra bu sesi yeniden bulmuş ve iki zamanı birleştirmiştir." (Tanpınar 1995: 141-142). Yahya Kemal'in Divan şiirindeki sesi kullanmayı Fransa'da öğrediğini söyleyen Tanpınar, sözlerinin devamında "Yahya Kemal bu keşfinin ehemmiyetini biliyordu." vugusunu da yapar.

Anday, Tanpınar'la Yahya Kemal'in geleneğe bakışları yönünden de karşılaştırır. Ahmet Hamdi Tanpınar'daki gelenek düşkünlüğünün Yahya Kemal'den geldiğini belirten Anday, onun da Osmanlı kültürüne yönelik olduğunu vurguladıktan sonra aralarındaki farkı şu açıklar: "Osmanlı tarihini estetiğe çevirmiştir Yahya Kemal. Oysa Ahmet Hamdi Tanpınar bu estetiği yaşamak için çırpınır, çağın geçtiğine aldırmadan." (Anday 2009b: 221)

Anday, Tanpınar'ı geçmişi yaşamak istediği için Yahya Kemal'den daha içtenlikli bulur. Tanpınar'ın bu yönüyle tam bir Batılı ozan olduğuna inandığını vurgulayan Anday, Tanpınar'ın ikiliği nasıl yendiğini şu şekilde açıklar: "Doğu-Batı uygarlıkları arasındaki karşıtlık bu yoldan yenilmiştir onun için, her iki yandaki geleneksellik sürecinin koşutluğu bir bileşime varmıştır. Onda (onun dilinde) Batı kültür verileriyle Osmanlı kültür verilerinin iç içe, yan yana bulunması bundandır." (Anday 2009b: 221). Bu sözlerden sonra Anday şu şekilde devam eder: "Böyle olduğu için de Ahmet Hamdi Tanpınar, Yahya Kemal'in basit bir taklidi olmadığına inanırdı." (Anday 2009b: 221). Anday'a göre, Tanpınar, Yahya Kemal'in kullandığı Batı kaynağının görünen yüzüdür: "Yahya Kemal'in aradığını yaşamak ister gibidir Ahmet Hamdi Tanpınar. Böylesi bir ve etkilenme aranacak bir şeydir elbet. Çünkü Yahya Kemal'in ancak temelde kullandığı Batı, yüzeye çıkmış olur böylece (...)" (Anday 2009b: 157).

Sanat ve Edebiyat Yazıları, adlı kitabında Ahmed Hamdi Tanpınar'ın şiiri, bir noktada Yahya Kemal'den ayrılır, diyen Orhan Okay; Ahmed Hamdi Tanpınar'daki Yahya Kemal, Ahmet Haşim ilişkisini irdeleyen Anday'dan farklı düşünceler dile getirmektedir: "Yahya Kemal, aşk ve tabiatla beraber tarihi de şiirine sokmuştur. Tanpınar ise dil ve mısra mükemmelliğini aldığı Yahya Kemal'in tarih görüşünü şiirlerinde değil nesirlerinde gösterecektir." (Okay 1998: 215) sözleriyle aralarındaki farkı belirten Okay; Tanpınar'ın Yahya Kemal'in izinde yalnızca bir şiir yazdığını; ama asıl Ahmet Haşim'ı izlediğini vurgular:

> "O, şiirinde daha çok, gençlik yaşlarında sevdiği Haşim'in izinden yürüyecektir. Yalnız bu izden bir defa uzaklaşıp, Yahya Kemal'in yolunu dener. O da, 'Bursa'da Zaman' şiiriyle olur. Gerçekten Ahmed Hamdi Tanpınar, bu şiirinde bütün bir tarih sevgisiyle vatan, m imân, musikî, din gibi bize âit olan değerlerin aşk ve estetik duygularıyla çok güzel bir sentezini yapar. Fakat bu tarzı bir daha denemez." (Okay 1998: 215)

Yahya Kemal, Tanpınar ilişkisini irdelemeye devam eden Anday, Yahya Kemal'in etkisinde şiirlerinin olabileceğini kabul eden Tanpınar'ın kendisine "Bir gün bana 'Yahya Kemal benim eşeğimdir.'"(Anday 2009b: 221) dediğini belirtir. Tanpınar'ın eşek sözcüğünü olumlu anlamda kullandığını şu sözlerle açıklar:

> "Bununla Yahya Kemal'e hakaret etmek istediği sanılmasın; Yahya Kemal bütün yükü taşıyandı, kendisiyse bu zahmetin sonucunu alan. Tanzimat'tan bu yana en önemli sorunlarımızdan biri olan Doğu-Batı ayrımı, onda mutlu bir uyuma varmış gibidir. Diyelim Şeyh Galip'ten söz ederken birdenbire Valery'ye atlamakta bir sakınca bulmaması bunu gösterir." (Anday 2009b: 221)

Anday, 1994'te basılan *İmge Ormanları* adlı kitabında da yine Yahya Kemal-Tanpınar ilişkisine değinir. Bu kez yukarıdaki sözlerinin tersine Ahmet Hamdi Tanpınar'ı tutarsızlıkla suçlar. Tanpınar'ın Yahya Kemal'den geçmiş sanatlarla ilgili etkilenmesine karşın "buna önemli ölçüde Batı uygarlığının etkilerini katıyordu." (Anday 1994a: 157) diyen Melih Cevdet, şöyle devam eder: "Öyle ki, konuşmalarında da, yazılarında da geçmiş sanatımızın ünlü kişileri ile, Batı sanatçılarının adları yan yana geçer, diyelim Itrî, Bach ile anılır, Levnî, Donatello ile." (Anday 1994a: 157). Anday bu açıklamadan sonra "Ama bunlar arasında benzerlik kurulmaz elbet, kurulamaz da ondan, uygarlıklar arası koşutluklara önem verilir. (Anday 1994a: 157) vurgusunu yaparak Tanpınar'ın tutarsız iş yaptığını belirtir.

Anday, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın roman ve öykülerine pek değinmemiştir. Onun bitmemiş romanı olan *Aydaki Kadın* adlı romanının ölümünden sonra tamamlanarak yayınlanması üzerine düşüncelerini açıklar. Anday, Tanpınar'ın karışık olarak romanını yazmaya başladığını söyler: "(...) orasından burasından kaleme almış anlatacaklarını, kimi notlar da yazmış, ömrü yetseymiş bağlayacakmış bu parçaları, bir bütün çıkaracakmış ortaya..." (Anday 1994a: 438). Anday, bir romanın, bir oyunun, bir şiirin "bitmesi", sanıyorum o yapıta çok bir şey kazandırmaz, dedikten sonra şu açıklamaları yapar: "(...) sevdiğiniz yapıtları bir geçirin belleğinizden, parça parça canlanacaktır onlar, 'bütün' hiçbir zaman tam olarak çıkmayacaktır karşınıza, çıkamaz, çünkü hiçbir sanat yapıtı gerçekten 'tamamlanmış' değildir." (Anday 1994a: 438). Anday sözlerini bitirirken romanda rüyanın geçtiğini de belirtir.

Melih Cevdet Anday, Türk edebiyatında büyük bir kırılmanın başlangıcı olan *Nazım Hikmet Ran* (1902-1963)'ı da düşünce yazılarında konu edinmiştir. Anday, Nazım Hikmet'in uğradığı haksızlıklara ve Türk edebiyatındaki yerine değinir.

Nazım Hikmet'le tanışıp arkadaş olan Anday, Orhan Veli ve Oktay Rifat'la birlikte onun için yaptıkları açlık grevine yazılarında yer verir. Melih Cevdet şiire başladıkları yıllarda Nazım Hikmet'in etkisinde kaldıklarını söyler. 1917 Devrimi'ni yakından görmek için Sovyetler Birliği'ne gitmiş olan kimi aydınların varlığını belirten Anday, bunların arasında bulunan Nâzım Hikmet'in, şiir kitaplarıyla biz gençleri coşturuyordu, dedikte sonra şöyle devam eder: "Ondan yalnızca yeni görüşler değil, yepyeni anlatım yolları da öğreniyorduk. Nail V. ile birlikte çıkardığı *1+1=1, Gece Gelen Telgraf* gibi yapıtlar elimizden düşmüyordu." (Anday 2009b: 186).

Melih Cevdet, Nazım Hikmet'in uğradığı haksızlığın giderilmesi için gösterilen tepkilere değinir. Devlet kurumlarına gönderilen imzaların o güne kadar görünmedik bir olay olduğunu belirten Anday, o dönem Türkiye'de tanınan birçok saygın insanın imza[306] verdiğini belirtir, bu ortaklıktan duyduğu mutluluğu ise, "O dilekçelerde imzaları bulunan hukukçu, şair, ressam, müzisyen, yazar, mühendis, sanatsever yurttaşların, teker teker, düşünce yapıları, görüşlerinin özelliği ne olursa olsun, onları, belli bir noktada, belli bir amaç üzerinde birleşmiş görmek sevinilecek bir gelişme sayılmalıdır." (Anday 2008b: 55) sözleriyle açıklar. Anday, 2012'de çıkan *Gökyüzü Haritası* adlı yapıtında da bu konuya değinir ve Nazım Hikmet'in yurtta sevildiğini ve sayıldığını belirtir: "1950 seçimlerine doğru, Nâzım Hikmet'i hapisten kurtarmak için Ankara'da bir imza kampanyası yürütülürken, imzasını istemek üzere karşılaştığım herkeste Nâzım Hikmet'e karşı sevgi, saygı görmüşümdür." (Anday 2012: 175). Bu sözleriyle Nazım Hikmet sevgisinin baskıya karşın varlığının olduğunu vurgulayan Anday, Nazım Hikmet için yaptıkları açlık grevini[307] şöyle açıklar:

[306] Dilekçelerin altına imza atan şairler, ressamlar, musikişinaslar, profesörler, doçentler, gazeteciler arasında Çallı'dan Neyzen Tevfik'e, Refik Fersan'dan Adnan Saygun'a, Nurullah Ataçtan Falih Rıfkı Atay'a kadar bütün yurt aydınlarının bulunduğunu belirten Anday, Falih Rıfkı'nın dilekçede yaptığı değişikliği şöyle açıklar: "Sonra Orhan Veli ve Abidin Dino'yla birlikte Falih Rıfkı Atay'ı aradık; bize Ankara Palas'ta randevu verdi. Gittik. Falih Rıfkı Atay dilekçeyi okuduktan sonra, 'Bunu bu akşam ben de bırakın, baştan yazayım,' dedi. Biz, Cumhurbaşkanı'na seslenen dilekçeyi, 'rica ederiz,' diye bitiriyorduk, o ise bu sonu sertleştirdi, 'istiyoruz,' diye bağladı." (Anday 2009b: 136).

[307] *Yaprak* dergisinde Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rifat kamuoyuna şu duyuruyu yaparlar: "Büyük Türk şairi Nâzım Hikmetin, on üç yıl, bir adli hata yüzünden hapiste tutulduğu hakkında, yetkili hukukçular tarafından açıklanan hakikat yurdumuzda *ve* dünyada büyük akisler doğurmuştur. Durumun bir an önce düzeltilmesi için elan harekete

> "Onun bir adli hata yüzünden yattığı inancı yaygındı. Biz üç arkadaş (Orhan Veli, Oktay Rifat, ben) Nâzım Hikmet'i hapisten kurtarmak amacına yönelik bir açlık grevi başlattıktı tam seçim günü. O günler Nâzım Hikmet de açlık grevindeydi." (Anday 2012: 175)

Yaprak dergisinde birlikte yaptıkları açıklamada "Şair yani meslektaşımız -Nâzım Hikmet- kendisine kanunsuz olarak verilen bir cezanın kanun yoluyla düzeltilememesi karşısında açlık grevine karar verdi." (*Yaprak,* 1950) diyerek açlık grevlerinin nedenlerini açıkladıktan sonra Nâzım Hikmet'in bu memleketin diliyle edebiyatına yaptığı hizmetleri pek iyi bildiklerini vurgularlar. Açıklamalarının son paragrafı şöyle biter: "Belirtmek istediğimiz ikinci bir nokta da bu hareketin siyasi bir hareket olmadığı, meslek kaygısıyla girişilmiş bir hareket olduğudur. Aynı haksızlığa bir başka büyük şair de uğramış olsaydı aynı işi yapardık." (*Yaprak,* 1950). Bu arada Melih Cevdet, *Akan Zaman Duran Zaman* kitabında açlık grevi yaptıkları iki boyunca neler yaşadıklarını, dünyada ortaya çıkan yansımalarını ve açlık grevini bozdukları akşam aralarında geçen konuşmaları şu şekilde açıklar:

> "Bir yandan imzalar toplana dursun, biz üç arkadaş (Orhan Veli, Oktay Rifat, ben) iki gün açlık grevi yaptık. Cumartesi pazar günlerine rastlamıştı grevimiz. Orhan Veli'yle parklarda dolaştığımızı ansıyorum. Saatler geçmek bilmiyordu. Bir şeyler yemeden, bir şeyler içmeden yapacak bir iş bulunamıyordu demek. Açlık, okuma hevesi de komuyordu. Avarelik içindeydik. Seçim dolayısıyla gazetelere siyasal yazı ve haber yasağı konduğu için bizim grevimiz Ankara'daki günlük gazetelerde birinci sayfa haberi oldu. Kimi arkadaşlar, kendilerinin de katılmalarını niye istemedik diye bize kırıldıklarını söylüyorlardı. Abidin Dino İstanbul'a, Cahit Irgat'a mektupla bildirmiş bizim grev yapacağımızı, orada da böyle bir eyleme girişilmesinin yararlı olacağını söylemiş. Gece yarısına doğru Abidin'e bir telgraf geldi. 'Hazırız.' İmza: Cahit İrgat. Fakat İstanbul'da böyle bir grev olmadı. Grevi, bizim evde, akşam yemeğinde bitirdik. Abidin ile eşi Güzin, bize şişeler içinde meyve suları getirmişlerdi. Sofrada ilk yemekse çorbaydı. Orhan Veli, grevden bir kadeh rakıyla çıkacağını söylüyordu fakat kadehinden bir yudum alır almaz, 'Gitmiyor,' dedi ve bıraktı rakıyı. En iyisi çorbaydı. İki günlük açlık, bizde rakı alışkanlığı diye bir şey bırakmamıştı. Nâzım Hikmet'in bağışlanması kampanyası nerdeyse bütün dünyayı sarmıştı. Bu yüzden bizim açlık grevimiz: Fransız gazetelerine de geçti." (Anday 2009b: 136-137).

Anday, Nazım Hikmet'in hapisten çıktıktan sonra kaldığı yeri, "Çamlıca'daki eşi Piraye Hanım'ın evine gitmedi, sevgilisi Münevver Hanım'la Vâlâ Nurettin'in Üsküdar'daki evine

---

geçilmemesi, yetkili makamlar nezdinde yapılan, memleket içi *ve* memleket dışı türlü müracaatların bir netice vermemesi cemiyetimizi ağır bir sorumluluk altında bulundurmaktadır. Başladığı ikinci açlık grevi ile Nâzım Hikmet'in her saat ölüme yaklaşmakta bulunması karşısında Türk vatandaşı olarak, insan olarak, meslektaş olarak, yüklenilen soruma katılmadığımızı önemle belirtir ve bu maksatla 12 Mayıs tarihinden başlamak üzere iki gün aç durmaya karar verdiğimizi umumi efkâra bildiririz." (*Yaprak,* (26), 15 Mayıs 1950).

konuk oldu." (Anday 2009b: 137) sözleriyle açıklar.[308] Nazım Hikmet daha sonra kaldığı yeri değiştirir: "O yaz Abidinler Caddebostan'da, Ragıp Paşa'nın kızı için yaptırdığı yalının bahçesindeki, belki eski zamanda ahçının ya da bahçıvanın oturduğu küçük bir evi tuttular, eşimle beni de konukladılar." (Anday 2009b: 137). Bu küçük, taştan evin önünde, üstü hep yapraklarla dolu bir havuzun bulunduğunu bildiren Anday, Nazım'la tanışmasını ve aralarında geçen sıcak ilişkiyi şöyle açıklar: "İşte Nâzım Hikmetle ilk orada tanıştık. Boynuma sarıldı, kısaca, 'Teşekkür ederim,' dedi. Sık sık buluşuyorduk. Dostlar, arkadaşlarla bir arada geçen gecelerimizin tadını unutamam." (Anday 2009b 137). Melih Cevdet Anday: "Nâzım Hikmet, *Kurtuluş Savaşı Destan*ı'nı baskıya hazırlıyordu. Bir gün bana, kitabının başına 16 Mart Şehitleri üstüne bir giriş koymak istediğini, bunun için de kendisine belge gerektiğini söyledi. Sokağa pek sık çıkmıyordu, haklı olarak." (Anday 2009b 137) dedikten sonra İstanbul Belediye Kitaplığına giderek işgal gününün gazetelerini inceleyip Nazım Hikmet'in istediği şehitlerin listesini hazırladığı söyler.[309]

---

[308] Bu yıllarda özgürlüğüne kavuşan Nazım Hikmet ekonomik yönden sıktı çekmiştir: "Nâzım ve Münevver iki hafta Vâ-Nûların misafiri olduktan sonra kendilerine bir ev açmaya karar verdiler. Fakat kiralar bir apartman dairesi tutamayacakları kadar yüksek olduğundan, Nâzımın annesinin yanına, Cevizlik'teki ahşap eve taşınmak zorunda kaldılar. Münevver için Celile Hanımla geçinmek kolay olmasa da. Nâzım iş bulmadan kendi evlerine çıkmaları imkânsızdı, Dönemin histerik anti-komünist atmosferinde gazeteci olarak iş bulmak da kolay değildi. Nâzım'ın arkadaşı olan İpek Film Stüdyolan'nın müdürü İhsan İpekçi, bir kez daha yardımlarına koşarak Nâzım a iş teklif etti. Sağlığı hâlâ kötü olmasına rağmen. Nâzım kolları sıvayıp düzeltmenlik ve seslendirme yapmak, senaryo yazmak, hatta çekimlere yardımcı olmak gibi işlerden oluşan çalışma ortamına daldı." (Timms ve Göksu 2001: 305).

[309] Anday, Kadıköy'de birlikte geçirdikleri günlerin ayrıntısını 2009'da çıkan *Akan Zaman Duran Zaman* adlı yapıtında şöyle verir: "1950 yazında Abidin Dino ile eşi Güzin Dino, Çiftehavuzlarda yazlık bir ev tutmuşlar, rahmetli eşimle beni de konuklamışlardı. Şimdi kulüp olan Ragip Paşa Konağı'nın biraz aşağısında, Ragıp Paşa'nın kızı için yaptırdığı konağın bahçesinde, herhalde eskiden bahçıvanın oturduğu, taştan bir evdi bu; önünde büyükçe bir havuz vardı, üstü hep yapraklarla dolu. O sırada Nâzım Hikmet hapisten çıktı. Münevverle bize geldiler. Ressam Balaban da çıkmıştı onunla birlikte, yanlarında kalıyordu. 'Baba' diyordu Nâzım Hikmet'e. O zaman bu söz şimdiki gibi yaygın değildi, kaba saba da kaçmıyordu, sadece saygı bildiriyordu. Nâzım Hikmet'in ilk gelişinde çok kalabalık bir akşam oldu. Bedri Rahmi Eyuboğlu, Sabahattin Eyuboğlu, Ruhi Su vardı. Ruhi sazıyla türküler söyledi. Başta Nâzım olmak üzere, ozanlar şiirlerini okudular. Sonraki günler hemen her akşam buluşur olduk. Havuz başındaki şölenimize Zekeriya Sertel ile Sabiha Sertçi de arada bir katılırdı. Hatta bir gün Zekeriya Sertel bir gazete çıkarma önerisinde bulundu. Hepimiz düşündüklerimizi söylüyorduk, o da bunları cigara paketinin arkasına not ediyordu. Benim, 'Siz dalgınlıkla o paketi atarsınız, notlar da gider,' demem üzerine Zekeriya Sertel'ı bir gülme tuttu. Ne var bunda gülecek Meğer Amerika'dan dönüşünde, Ankara'da bir gün Köşk e çağırılmış, Atatürk'ün buyruklarını gene böyle cigara paketinin arkasına yazdığı için paylanmış bir temiz." (Anday 2009b 41-42).

Anday, 1977'de çıkan *Anadolu'da ve Sosyalist Ülkelerde* adlı yapıtında Nazım Hikmet'in Rusya'da bulunan mezarını da gezdiğini belirtir. Başka bir gün de Moskova mezarlığına, Nazım'ın mezarına gittik, diyen Anday, izlenimlerine "Burası tanınmış kimseler mezarlığı idi ve iki bölümü vardı. Eski bölümde Çehof'un, Gogol'ün mezarlarını gördük." (Anday 1977a: 136) diyerek başlar. Melih Cevdet, Nazım Hikmet'in yattığı mekanı şöyle anlatır:

> "Mezarlığın yeni bölümü ise, ağaçlar daha yeni olduğu için, apaydınlıktı. Mezarların üstünde heykeller, büstler, resimler... Kiminde bir bilgin, kiminde bir asker, kiminde bir sanatçı yatıyor. Kimi çok genç yaşta ölmüş, resminden belli oluyor. Hepsi de Sovyet Rusya'nın tanınmış kişileri. Nazım'ın mezarının başında, rastlantıya bakın, onun kabartmasını yapacak olan sanatçı ile karşılaştık. Bize proje üzerinde bilgi verdi yapacağı işten. Daha yeni olan bu mezarlar, birer küçük çiçek tarhı gibiydiler. Hepsinin önünde, ölenin yakınının oturacağı alçak bir sıra vardı. Diyelim bir kadın, kocasının mezarına gelmiş, su veriyor mezarın üstündeki çiçeklere, gereksiz otları topluyor. Öyle kederli bir yer değil, daha çok bir parka benzettim ben orayı." (Anday 1977a: 136)

Melih Cevdet: "Bayan Piraye'yi de, Bayan Münevver'i de tanımıştım, ikisi de Nâzım Hikmet'in eşi olmuşlardı; Nâzım Hikmet, birinden ayrılıp öteki ile birleşmişti. Olur böyle şeyler, özel sorunlardır, karışmamalı." (Anday 2012: 137) sözleriyle Nazım Hikmet'in eşlerini de değinir. Sonra bu bayanlar için "Hem Bayan Piraye de, Bayan Münevver de seçkin hanımlardır, birini ötekine yeğlemek ancak kişisel bir yeğleme sorunu olabilir." (Anday 2012: 137) der. Anday, Nâzım Hikmet'in Sovyetler Birliği'ne gittiğinde ilk evlendiği bayanın Galina olduğunu belirttikten sonra Vera için şunları söyler: "Bayan Vera da ondan sonra aldığı hanımdır. Ben bunlardan yalnızca Bayan Vera'yı, Moskova'da bulunduğum sırada tanımıştım ötekinin ise sözü edildi, kendisini görmedim." (Anday 2012: 138).

Devletlerin tarihlerinde nice haksız politikalar, nice gereksiz uygulamalar görülmüştür, diyen Anday, onlara karşın sanatçıların, düşünürlerin, bilim adamlarının uygarlık ve kültür alanında gerçekleştirdikleri katkılarla kendi toplumlarının saygınlığını arttırdıklarını belirtir. Melih Cevdet, dünyada büyük sanatçıların ne anlam ifade ettiklerini ilk olarak "Stalin, Hitler'in ordusuna 'Her Rus'u öldür,' diye verdiği gizli buyruğu dünya önünde söz konusu ederek, 'Bakın şuna,' diye konuşmuştu. "Puşkin'in, Gogol'ün, Tolstoy'un, Çaykofski'nin... ulusunu yok etmek istiyor.'" (Anday 2012: 12) şeklinde aktarır sonra da şu örnekle devam eder: "De Gaulle, kurtarılmış Fransa'ya girdiği gün, 'A. Gide nerde?' diye sormuş." (Anday

2012: 12). Bu sözlerden sonra Türkiye'de "Bizim aydınlarımız, bu tür başarılar için en olumsuz koşullar içinde de ne denli yetenekli olduklarını göstermişlerdir" dedikten sonra Nazım Hikmet'in yaşadığı duruma şöyle değinir:

> "Ama dünyanın bize en uzak köşelerinde bile, 'Nâzım kimdir?' sorusunu, 'Bir Türk ozanı,' diye yanıtlamak gücünü göstermiş bir ozanımızı, biz nerdeyse Türk saymayacak denli bir tepki ile yok sayarsak, bunun açık rejimle açıklanabilecek bir yanı olamayacağı gibi, 'Bizi tanımıyorlar,' ya da 'Kendimizi tanıtamıyoruz,' gibi yazıklanmalarla da bir ilişkisi bulunamaz." (Anday 2012: 12)

Anday, 2012'de çıkan *Gökyüzü Haritası* adlı yapıtında yer alan "Nâzım Hikmet'i Anarken" adlı yazısında da bu konuya değinir. Nâzım Hikmet'in 75. doğum yıldönümü dolayısıyla düzenlediği anma törenlerinden ötürü Türkiye Yazarlar Sendikası'nı öven Melih Cevdet, Nâzım Hikmet'in bugün ancak "Sol"un çabası ile Türk toplumuna mal edildiğini vurguladıktan sonra, dünyada "Türk" kavramının Nazım Hikmet ve Atatürk'le birlikte anıldığı söyler:

> " (...) bugün dünyanın neresine giderseniz gidin, 'Türk' deyince Atatürk ile Nâzım Hikmet anımsanıyor. Hem öyle aydınlar katında değil, sokakta, sokaktaki adamlar arasında. Türkler, adı bunlar gibi belleklere, kitaplara geçen daha çok sayıda büyük, ünlü kişiler yetiştirdikçe, insanlık içinde daha saygın bir yer tutacaklardır." (Anday 2012: 172)

Anday, Nazım Hikmet için dünyanın çeşitli ülkelerinde etkinliklerin düzenlendiğini söyler. Fransa'da katıldığı böyle bir etkinliği 2009'da çıkan *Akan Zaman Duran Zaman* adlı kitabında anlatır. Tarbes Belediyesi'nin çağrılısı olarak 16 Haziran Cuma günü akşamı Paris'ten güney Fransa'ya trenle gittiğini söyleyen Anday, Fransa'da Tarbes Belediyesi'nin düzenlediği Nazım Hikmet Haftası'na katılır. Orada Nazım Hikmet'le ilgili yapılan etkinlikleri şöyle özetler: "Dünyaca ünlü ozanımızın çeşitli yapıtlarından esinlenilerek düzenlenmiş bir oyun gösterilecek, bir resim sergisi ile bir karikatür sergisi açılacaktı." (Anday 2009b: 31).

Melih Cevdet, Nazım Hikmet'in şiirini okuduğu için radyodaki görevine son verildiğini açıklar. Anday bu olayı anlatırken söze "İsmail Cem TRT'si zamanında, radyoda, haftada bir Türk dili üstüne konuşmalar yapıyordum. TRT'de yönetim değişikliği olduktan sonra, bir gün hazırladığım konuşmayı İstanbul Radyosu'na götürdüm. Bu konuşmamda Nâzım

Hikmet'in bir şiirine yer vermiştim." (Anday 2012: 172-173) diyerek başlar. Amacının Nazım Hikmet'in modern şiirde nasıl yararlandığını göstermek olduğunu söyledikten sonra radyodan kovulmasını şu şekilde açıklar:

> "Modern şiirimizde eski söyleyişlerden nasıl yararlanıldığını anlatırken, bunu en iyi gösteren bir örnek olarak, Nâzım Hikmet'in Şeyh Bedreddin Destanı'ndan bir parça almıştım.
> Sedirde al yeşil, dal dal Bursa ipeklisi.
> Duvarda mavi bir bahçe gibi Kütahyalı çiniler.
> Gümüş ibriklerde şarap.
> Bakır lengerlerde kızarmış kuzular nâr idi
> diye başlayıp, 'hünkâr idi', 'rüzgâr idi', 'ahüzar idi' diye süren o ünlü şiiri. Bunu çıkarmamı istediler. Böylece benim konuşmalarım da sona erdi. Şu küçük olay da gösterir ki, bizde resmi tutum, Nâzım Hikmet'in adının geçmesine karşıdır. Oysa uygar ülkelerde bir ozanın en başta anadiline, ulusal kültürüne olan katkısına değer biçilir, onun siyasal görüşleri bundan sonra gelir. Siyasal görüşler ise, bir ozanın yoksanmasına hiçbir zaman neden olamaz. Çünkü siyasal görüşler karşısında toplumun duyarlığı değişkendir. Bunu bütün toplumlar denemişlerdir. Yalnızca faşist yönetimler, bu konuda bağnazlıklarını kesinkes sürdürürler. Faşizmi tanımamız için bir ölçüdür bu." (Anday 2012: 173)

Melih Cevdet, "Nâzım Hikmet koca yapıtı ile Türk yazınına, Türk kültürüne bir anıt gibi dikilmiştir. 'Resmi Görüş' onu yerinden edemez. Üstelik o 'resmi görüş' sürüp gidemez de." (Anday 2012: 173) dedikten sonra Nazım Hikmet'in Türk edebiyatındaki önemini şöyle vurgular: "Nâzım Hikmet'in yaşadığı, yazdığı uzun dönemi kapsayan şiirimiz, yarın modern ulusal şiirimizin temellerinin atıldığı dönem olarak incelenecektir. Bu hem dilin Türkçe, hem de kafanın çağdaş olmasından doğan özelliği belirtir." (Anday 2012: 174). Anday'a göre, önyargılardan uzak, kafa özgürlüğü içinde Nazım hakkettiği yeri alacaktır.

Şiirde yenilik ilk günler yadırganır diyen Anday, Nazım Hikmet'in toplumun bir gereksinimi olarak ortaya çıktığını, sanatı üzerinde bir birliğinin oluştuğunu vurgular: "(...) Nâzım Hikmet'in başarısı birden ve büyük oldu. Sanki insanlarımız böyle bir ozan bekliyorlardı. Dahası var, onun siyasal anlayışına karşı olanlar da, söz şiirine geldi mi, koruyorlardı onu. Hiçbir şiir kendi üstünde bunca birlik toplamamıştır." (Anday 2012: 174) Anday sözlerini yenilik bakımından en büyük atılganlığı ve cesareti gösterdiği *Makinalaşmak*'ı kimsenin alaya almaya kalkmadığını söyleyerek bitirir. *Gökyüzü Haritası*'nda çıkan bir başka yazısında da Nazım Hikmet'in asıl yeniliğinin *Makinalaşmak* şiiriyle yaptığını "Bana sorarsanız. Nâzım Hikmet'in yeniliğini simgeleyen, ününü kuran

dizelerdir bunlar.” (Anday 2012: 461) şeklinde açıklar. Anday’ın vurguladığı bu görüşlere, “Makinalaşmak” şiiri Nazım’ın hayata bakış tarzını, mizacını, üslûp ve teknik hususiyetlerini aydınlatmak için bir anahtar vazifesi görebilir, diyen Mehmet Kaplan da katılır. Kaplan, Nazım Hikmet’in kendi beni ile makina arasındaki ilişkiye dikkat çeker:

> “Burada şâirin kendi Ben’i ile makina arasında çok sıkı bir- münasebet kurması, makinalasmayı bir ihtiras haline getirmesi hem sosyal, hem de psikolojik bakımdan derin bir mânâ taşır. Aynı şiirin başka bir meziyeti, Nazım Hikmet’in teknik ve üslûbuna hâkim olan başlıca özellikleri de kuvvetli bir şekilde ortaya koymasıdır. Şiirde en mühim olan nokta, muhteva ile üslûp arasındaki uygunluktur. Nazım, ‘Makinalaşmak’ şiirinde sadece bir fikri, bir duyuş tarzını ifade etmekle kalmıyor, şiirinin şekil ve üslûbu ile makinayı ye makinalaşma ihtiyacını kuvvetli bir şekilde hissettiriyor.” (Kaplan 1973: 347).

Melih Cevdet Anday, Nazım Hikmet’in “Hayatımın ve Şiirimin Hesabatı” adlı yazısından neyi amaçladığını şöyle aktarır: “Nâzım Hikmet bu yazısında, ‘Elimde kalan şiirlerimin yüzde yirmi beşinde, insanlığın en büyük davalarından ikisini, birbirine sıkı sıkıya bağlı iki davayı ele almışım: Emperyalist harekete karşı savaş ve milli bağımsızlık savaşı’ diyor.” (Anday 2012: 417).

Nâzım Hikmet için şiir sadece bir uğraş değil, hava gibi, su gibi, bir an onsuz olunamaz bir şeydi, diyen Melih Cevdet, Nazım’ın yaşamındaki şiirinin yerini şöyle açıklar: “Katıldığı kongrelerde söylev yerine şiir okumuştur; yolculuk anıları onun için yeni şiirlerin kaynağı olurdu. Yaşamının kimi önemli olaylarını, kişiliğinin özelliklerini şiirle vermiştir. Olağanüstü bir doğurganlığı vardı. Esinli ozan soyundandı.” (Anday 2012: 172). Nâzım Hikmet’in Mayakovski’den etkilenmesi, bizden olmasını engellemediğini vurgulayan Anday’a göre, Türk şiirinde serbest şiirin öncüsü Nazım Hikmet’tir: “Aruz’un Yahya Kemal’de ve Ahmet Haşim’de süre gittiğini biliyoruz. Özgür koşuğu ise Nazım Hikmet yaydı (...)” (Anday 1990: 170). Anday aynı düşüncelerini 1999’da çıkan *Geçmişin Geleceği* adlı yapıtında da yineler. Cenab Şahabeddin’in *Elban-ı Şita* adlı şiirinden yola çıkan Anday, “değişik ölçüde dizeli, fakat uyaklı şiirlere de eskiden ‘serbest nazım’ denirdi.” açıklamasını yaptıktan sonra şunları söyler:

> “Bu gelenek zamanla değişikliklere uğrayarak Nazım Hikmet Ran’da ölçüsüz, fakat arada bir uyaklı, daha çok iç ritmden güç alan bir şiir durumuna geldi. Garipçiler ise ritmi müzikten uzaklaştırmaya, onun yerine konuşma dilinin sesini koymaya, dille düşüncenin ayrılığını ortadan kaldırmaya giriştiler.” (Anday 1999: 11)

Nazım Hikmet şiirleri içerisinde *Açların Gözbebekleri* adlı şiirin serbest nazma ilk örnek olduğunu söyleyen Şükran Yurdakul, Nazım Hikmet'in ritmi ve uyumu nasıl sağladığına değinir: "Nâzım Hikmet, geleneksel nazım biçimlerinin öngördüğü kurallara uymayan ilk şiiri, Açların Gözbebekleri'ni Moskova'da yazdı. Hece ya da aruz ölçüsünün doğrudan kullanılmadığı bu şiirde yer yer uyaklar ve sözcük yinelemeleriyle ritim ve uyum sağlanmıştır." (Yurdakul 1992: 56).[310]

Anday'a göre, belli bir biçim ve söyleyiş anlayışı içine kapanmamış olan Nâzım Hikmet'in değişik dönemleri söz konusudur. Bu nedenle onun şiirini taklit edenlerin durumlarına şaşırdığını belirten Melih Cevdet, şöyle devam eder: "Genel olarak, yüksek sesle okunacak şiirler yazmıştır denebilir. Ama son yazdıkları buna uymaz. Onun için Nâzım Hikmet'in şiirini, bu evrelere uyarak anlamaya çalışmalıdır." (Anday 2012: 174). Nazım Hikmet'in şiirlerini okuyan bir ozan olduğunu söyleyen Anday, hem 2009'da çıkan *Akan Zaman Duran Zaman* adlı kitabında hem de 2012'de yayımlanan *Gökyüzü Haritası* adlı kitabında Nazım Hikmet'in Kadiköy Hale Sineması'nda şiirlerini okuduğunu söyler:

> "Şiirini okuyuş tarzı da onu öteki ozanlarımızdan ayıran bir özelliği idi. Kendine özgü bir besteleme ile okurdu şiirlerini. Bu okuyuş tarzı, dinleyeni etkilerdi. Getirdiği şiirin yeniliğini bildiği için, onu halka kendi ağzından duyurmak istemişti gençliğinde. Plağa okuduğu şiirlerini, sonra benim çocukluğumda, Kadıköy Hale Sineması'nda Süreyya Opereti temsillerinden önce, perdenin önüne çıkıp okuduğunu da anımsıyorum." (Anday 2012: 174).

Şiir okumanın başka bir yetenek istediğini belirten Anday, tanıdığı ozanlar içinde şiir okumasıyla en çok Nâzım Hikmet'in dikkat çektiğini vurgular. "Nazım bir hatiptir. Şiirleriyle daima kalabalıklara tesir etmeyi düşünür." (Kaplan 1973: 359). Kalabalıklara yüksek sesle şiir okuma geleneğinin Rusya'da çok güçlü olduğu bilinmektedir. Mayakovski ve Okicava gibi ozanlar Nazım Hikmet'in Rusya'ya bulunduğu yıllarda şiir okumalarıyla tanınmış isimlerdir. Nâzım Hikmet'in o günlerde ses inip çıkmalarına çok elverişli olan

---

[310] Yurdakul sözlerinin devamında Nazım Hikmet'in şu yapıtlarıyla yeniyi sürdürdüğünü söyler: "Aydınlık dergisinde çıkan Yeni Sanat (835 Satır'da 'Orkestra' adı ile. Nisan 1923), Grev (1 Mayıs 1923), Aydınlıkçılar (Aralık 1924), Ayağa Kalkın Efendiler (Aralık 1924) şiirlerinde de aynı tekniği kullanarak yeni bir şiir hareketinin öncüsü durumuna gelir Nâzım Hikmet." (Yurdakul 1992: 56).

"Bahr-i Hazer" ve "Salkımsöğüt" şiirlerini okuduğunu belirten Anday, Nazım Hikmet'in tek başına bir orkestra olduğunu söyler." (Anday 2009b: 291).

Denemeci kimliği ile dikkat çeken *Sabahattin Eyüboğlu*(1908-1973), Melih Cevdet'in çok yakın arkadaşıdır. Birlikte çok fazla zaman geçirmişlerdir. Bu nedenle Anday, birçok yazısını Eyüboğlu'na ayırmıştır. 1978'de yayımlanan *Yasak* adlı kitabında yer alan "Ozan Olmak İçin" başlıklı yazısında Sabahattin Eyüboğlu'nun ozanın iyi bir insan olduğuna inandığını belirtir. "Bütün güzel işler iyi insanların elinden çıkmış değil midir? Kötü ruhlu biri, nasıl olur da güzel bir şey yaratabilir?" (Anday 1978: 152).

Melih Cevdet Anday, 1974'te çıkan *Yeni Tanrılar* adlı kitabında yer alan "Bir Düşünür" başlıklı yazısını Sabahattin Eyuboğlu'na ayırmıştır. Eyüboğlu'nun ayırıcı özellikleri üzerinde duran Anday, ilk olarak onun ölümünün düşün yaşamımızda büyük bir boşluk yarattığını belirtir. Anday, Sabahattin Eyüboğlu'nun Cumhuriyet için çok büyük bir kayıp olduğunu şu sözleriyle açıklamaya çalışır:

> "Sabahattin Eyuboğlu, Atatürk devriminin yarattığı düşünürlerden biriydi, Cumhuriyet döneminin belli başlı düşün akımlarına katıldı; bu akımların başarısı için çaba harcamakla kalmayarak, bunların bütünlenmesinden çıkan çağdaş Türk toplumu anlamının aydınlanmasında, tutarlı kişiliği ile, bilinçlendirici bir iş de gördü. Nelerdi bu düşünce akımları ve bunların bütünlenmesinden çıkan anlam, saptamaya çalışalım: Doğu uygarlığı ile Batı uygarlığı arasındaki karşıtlıklar ve benzerliklerin çözümü, Türk ulusunun tarihsel kökenleri üzerinde belli bir anlayışa varmanın yolları, Türk dilinin kendini bulmasının gereği, önemi, Türk edebiyatının ve şiirinin evrenselleşmesi ve ulusallaşması, Köy Enstitüleri eyleminin özgün yanı, eski edebiyatımıza ve sanatlarımıza yeni bir gözle bakıp onlarda çağdaş değerler bulma eğilimi... Topluca ele alınınca bunlar, bizim düşün yaşamımızı kuran sorunların büyük bir parçasını kapsar, işte Eyuboğlu bu alanda çalışmış bir düşünürdür." (Anday 1974: 103-104).

Sabahattin Eyüboğlu'nun Fransa'daki öğrenimini bitirip yurda döndükten sonra, üniversite çalışmalarıyla birlikte, yeni şiirimizle ilgilendiğini belirten Anday, kendimizi bulma yöntemini getiriyordu Batı'dan, dedikten sonra Eyüboğlu'nun görüşlerini şu şekilde açıklar: "Türk şiirinin dili Türkçe olmalıydı. Yaşanan gerçeğin şiirimize girmesi gerekliydi. Batılı şiir söylenen, yazılan bir şey olmaktan çok, yapılan bir şeydi, değiştirmelerle değil, geliştirmelerle kurulurdu." (Anday 1974: 104). Anday'ın söylediğine göre, Eyüboğlu François Villon'un Fransız edebiyatındaki yeri ile Yunus Emre'nin bizim edebiyatımızdaki

yeri arasında kimi bakımlardan bir benzerlik kurmuştur. Melih Cevdet, araları açık olan Sabahattin Eyüboğlu ile Ataç'ı halkın dilinin birleştirdiğini söyler. Anday, Sabahattin Eyüboğlu'nun dille ilgili görüşlerini aktarırken onun dil ve uluslaşma bağlantısı üzerinde durduğunu vurgular:

> "İşte burada, Ataç ile yan yana görüyoruz. 'Halkın konuştuğu dille, bilim, felsefe ve edebiyatın dilini birleştirmek, başka bir deyimle, düşündüğünü konuşur gibi yazmak, ilk işi olmuştur Avrupa'da aydın kişilerin' diye yazar, sonra şunları ekler, 'Orada millet şuuru bu birleşme ile doğmuş, bu birleşme ile edebiyat kısırlıktan kurtulmuş. Rönesans dedikleri davranış bir bakıma halk dilinin yazı dili olması demektir. Değil ileri aydın gençler, atılgan yazarlar,, ister istemez ağır adımlarla yürüyen akademiler' bile konuşulan dilin ardına düşmüşler, sözlüklerini, gramerlerini yalnız halktan ders alarak yazmışlar. Bizim Batı kültüründen alacağımız ilk ders de- bu olmalı değil miydi?' Dil, yalnız ozanı değil, yeni aydını da halka yaklaştıracaktı." (Anday 1974: 104).

Anday'ın aktardığına göre, Sabahattin Eyüboğlu, Cumhuriyet öncesi, eski aydını "kendini beğenmiş, halkın anlamadığı bir dille konuşur, söylediğinin anlaşılmamasını halkın bilgisizliğine verir bir kişi olduğunu söyler: Köyü bilmez bu adam, köylünün okumak istemediğini okumakla mutlu olamayacağını tanıtlamaya kalkar." (Anday 1974: 105) biçiminde açıklamıştır. Anday, Eyüboğlu'nun işbaşında eğitimi savunması, laikliğe inanması, köylünün kalkınmasını istediği için İsmail Hakkı Tonguç'un yanında yer aldığını ve Köy Enstitüleri'nde görev yaptığını söyler: "Kitapçıl, ezberci, yaşama kapalı öğretimin zararlarını gören Eyüboğlu, 'iş başında edinilen, yaşanan' bilgilerin verildiği Köy Enstitülerine koşar, Hakkı Tonguç'un yakın dostu ve yardımcısı olur." (Anday 1974 106). Anday'ın aktardığına göre, Eyüboğlu, Köy Enstitülerinin İstiklâl Savaşı'nın getirdiği yeni bir Türkiye görüşüne dayandığını söyler: "(...) yeni Türkiye sözcüsünün köyde kalabilmesi için en az imam kadar köylü olması gerekiyordu, onun için de yeni bir öğretmen tipi yaratılacaktı, iş ve bilim ahlâkı başa alınacaktı, laik bir eğitim gerçekleştirilecekti." (Anday 1974 106). Sabahattin Eyüboğlu'nun "Köy Enstitülerinden nasıl mutlu olduğunu, o kurumların yaşaması, gelişmesi için nasıl çalıştığını yakından görmüşümdür." (Anday 2009b: 50) sözleriyle vurguladıktan sonra Eyüboğlu'nun köy türkülerini dinlerken ağladığını da belirtir.

Melih Cevdet, Eyüboğlu'nun Anadolu'yu antik dönemlerinden başlayarak günümüze kadar benimsediğini dile getirirken yalnız olmadığını "Anadolu'nun uzak geçmişine daldıkça

dalacaktır. Bu kez, bir antik çağ Anadolu âşığı vardır yanında: Halikarnas Balıkçısı." (Anday 1974: 107) sözleriyle açıklar. Eyüboğlu'nun Tercüme Bürosu'nda canla başla çalıştığını belirten Anday, Türk ulusu için Anadolu'nun geçmişine verdiği öneme de değinir:

> "Batı'da hümanizm, denilen akımın çeviriden doğduğunu biliyordu. Oysa biz, Batı kültürünün kaynakları üzerinde oturuyorduk. 'Yaşayan Geçmiş' başlıklı yazısında şöyle diyordu: 'Türk düşüncesinin Avrupalı olmasını istiyorsak, onu kendi geçmişimizle beslemeliyiz.' " (Anday 1974: 108).

Anday, Sabahattin Eyüboğlu'nun çeviri konusundaki düşüncelerine de değinir. Ondan şu alıntıyı aktarır: "Kaldı ki Valery'nin biraz tersine, şu da haklı olarak söylenebilir: Şiir, en kötü çevirilerde bile büsbütün yitmeyen şeydir." (Anday 2001: 306). Anday, Eyuboğlu'nun bu sözlerine katıldığını "Ben Sabahattin Eyuboğlu'na hak veriyorum. Şiir çevirisi olmasaydı, dünya şairlerini tanımak için bütün dünya dillerini öğrenmemiz gerekecekti." (Anday 2001: 306) diyerek ortaya koyar.

Anday, "Mavi Yolculuk" adının ortaya çıkışını "Sabahattin Eyuboğlu, çok sevdiği dostu Sayın Cevat Şakir'in 'Mavi Sürgün' kitabından esinlenerek takmıştı o adı güney denizlerimizdeki yolculuklarımıza." (Anday 1974: 115) diyerek açıklığa kavuşturur.

Melih Cevdet Anday ile Sabahattin Eyüboğlu uzun yıllar yakın arkadaş olarak yaşarlar. Tercüme Bürosu'nda başlayan dostlukları 1970'lere kadar sürer. Melih Cevdet'le Sabahattin Eyüboğlu'nun arası *Gizli Emir* romanı nedeniyle açılır. *Gizli Emir* romanı yüzünden çok saydığım bir arkadaşıma barışmamacasına darıldım, diyen Anday, Sabahattin Eyuboğlu'yla aralarında geçen tartışmayı ve birbirlerinden kopuşlarını ayrıntılı olarak 2009'da çıkan *Akan Zaman Duran Zaman* adlı anı kitabında anlatır. "Anlatayım" diye konuya giriş yapan Melih Cevdet, "Güzel bir yaz günü dört beş kişi Arnavutköy üstündeki Ayazma adlı lokantaya öğle yemeğine gitmiştik. Bu lokantanın tadına doyulmaz güzelliği, kentin göbeğinde sizi bir koruyla sarmasından gelir." (Anday 2009b: 276) diyerek önce bulundukları mekanı tanıtır. Daha sonra Vedat Günyol'la *Gizli Emir* ve genel olarak Türk romanı üzerinde konuştuklarından söz eder: "Bir ara ben, Vedat Günyol'la *Gizli Emir* üzerine konuşmaya başladım. *Gizli Emir* başka birkaç romanla birlikte o yıl TRT ödülünü

kazanmıştı ve Vedat Günyol da bu romanları konu edinen bir yazı yazmıştı." (Anday 2009b: 276). Anday sözlerinin devamında Günyol'un *Gizli Emir* için söylediği Çağdaş Batı romanının etkisini kabul eder. Türk romanının tümden Batı etkisinde başlamış ve gelişmiş olduğunu vurguladıktan sonra eski akımların Gerçekçilik gibi kanıtsandığını; ama yeniler için yabancılık çekildiğini söyler:

> "Ama günümüzde ortaya çıkan garip durum şuydu: Batı'nın geçen yüzyıldaki gerçekçilik akımının yazınımız üzerindeki sürüp giden etkisi artık yabancı sayılmıyordu da, alışmadığımız bir biçem yadırganıyordu. Yoksa *Gizli Emir* bir Batı romanının etkisinde yazılmış değildi. TRT ödülünü kazanan o romanlardan birinde örneğin, bir kasabamızdaki bir memurun sıkıntıları anlatılıyordu. Bu konu Batı romanında bol bol işlenmişti. Modern yaklaşımlar mıydı bize yabancı gelen?" (Anday 2009b: 277).

Vedat Günyol'la konuşmaları böyle sürerken "İşte tam o sırada Sabahattin Eyuboğlu tavlayı bıraktı, konuştuklarımızı anlaşılan yarım yamalak dinlemiş, benim Vedat Günyol'a çattığımı sanmış, karşıma oturdu," (Anday 2009b: 277) diyen Anday, Eyüboğlu'nun *Gizli Emir* için yaptığı ağır eleştirileri şöyle aktarır: " 'Senin o romanın...' diye başlayarak çok pis, tam anlamıyla pis bir sıfat kullandı. Nedenini sordum soğukkanlılıkla. Romanımdaki kadınlardan birinin geneleve girmek için resmi makamlara başvurması olayını ayıpladığı yanıtını verdi." (Anday 2009b: 277).[311] Anday romanında geçen ve Eyüboğlu'nun eleştirilerine neden olan kadın kahramanı için şu açıklamaları yapar:

> " (...) Oysa bu kadın, kalp hastası olan kocasını kavga sırasında sarsarken adam öldüğü için kendini suçlu bulmaktadır ve doktorların ölüme bu sarsmanın neden olmadığına ilişkin açıklamalarına karşın şiddeti gitgide artan bir vicdan azabına kapılır. Öyle ki, kendini cezalandırmak için geneleve girmeye kalkar ve ona genelevlerin çoktan kapatıldığı yanıtı verilir. Ben buna benzer bir olayı gazetede okumuştum. Üvey

---

[311] Anday ile Eyüboğlu arasında yaşanan bu olayın en baştaki tanığı olan Günyol, bu konuyu irdeleyen bir yazı kaleme alır. Anday, Günyol'un yazısına *Akan Zaman Duran Zaman* yapıtına olduğu gibi yayınlar. Günyol o yaşananları şöyle anlatır: "Lokantadaki konuşmamızda, bunu Melih Cevdet'e anlatamamış olmalıyım ki, iş uzamış ve sonunda Sabahattin benim köşeye sıkıştırıldığımı sanarak araya girmiş ve Melih Cevdet'in 'çok pis, tam anlamıyla pis bir sıfat" diye nitelediği ve noktalarla geçiştirdiği 'bok' sözcüğünü kullanmıştı, 'Senin o romanın bir bok etmez'di o öfkeli sözün kendisi. İş bu kadarla da bitmedi. Geç saatlerde lokantadan kalkıp Ziya Şav'ın evine gittik. Orada da tartışma sürdü, bu kez ben sahnede yoktum. Esrik kafayla yapılan bu tartışmada da "bok" sözü bir kez daha çıktı ortaya. Vakit epeyce geçti. Uzaklarda oturuyordum. Ziya Şav'dan beni gizlice dışarıya salmasını rica ettim. Melih Cevdet o ara helâdaydı, sanıyorum. Geriye dönmüş ve beni sormuş. Sabahattin de, 'Gitti, çünkü senden nefret ediyor,' demiş. Ertesi günü Sabahattin bana bunu söyleyince çok üzüldüm. Çünkü böyle bir şey söz konusu olamazdı. Hem ben o zamanlar nefret etmek nedir bilmezdim. İşte kopuş böyle başladı. O 'bok' sözü ne denli yaralamış olmalı ki Melih Cevdet'i, uzun süre göremedik onu, ne Sabahattin'le birlikte dört ay boyunca kaldığımız Maltepe Tutukevi'nde, ne de Sabahattin'in cenazesinde. Sabahattin'in ölümünden sonra birkaç yazı yazdı, onu saygıyla anarak." (Anday 2009b: 284).

> evladını döverek öldüren bir kadın, bulunduğu yerin güvenlik yetkililerine başvurarak geneleve girmek istediğini söylemiş, 'Kendimi ancak böyle cezalandırabilirim,' demişti. Avukat Orhan Apaydın da benzeri bir olaya sanırım İzmir'de rastlamış, kendisinden dinledim." (Anday 2009b: 277)

"Bir Dostluğun Yıkılış" adında bir yazı kaleme alan Günyol'a, Anday daha sonra bir açıklama yaparak karşılık verir.

Ölüm ve yaşama sevincini birlikte ele *Cahit Sıtkı Tarancı* (1910-1956), Türk edebiyatında 1940'lara doğru kendine yer bulur. Melih Cevdet, eleştiri yazılarında Cahit Sıtkı Tarancı'nın birkaç özelliğine değinir. Bunlardan birincisi Tarancı'nın ozanın sadece "ozanlık" yapmasını istemesidir.[312] Anday bunu şu şekilde açıklar: "(...) ozanın şiirden başka yazın türlerine heves etmesine karşıydı. Onunla bu konuyu uzun uzun tartıştığımızı unutmam. Benden Batılı ozanlardan örnek göstermemi istemişti ki, düşündükçe şaşarım buna." (Anday 2009b: 288). Cahit Sıtkı Tarancı'nın, herkeste samimi bir ozan izlenimini uyandırdığını belirten Anday, "Şiirlerinde kendi duygularını dile getiren, hassas bir ozandı o, bir başka deyişle lirik bir ozandı." (Anday 2009b: 300) diyerek sanatsal yönüne açıklık getirmek ister.

Tarancı ile yıllarca arkadaşlık ettik diyen Anday, Cahit Sıtkı Tarancı'nın "ölüm"ü yalnızca bir tema olarak ele aldığını belirtir; fakat, "Cahit Sıtkı Tarancı çok duygulu idi. Gerçekten de, üzücü bir lâkırdı açıldı mı gözleri sulandığı olurdu,(...)" (Anday 1961: 12) diyerek duygusal biri olduğunu da ortaya koyar. Cahit Sıtkı'nın kendisini 'kelam sanatçısı' saydığını belirten Anday, Orhan Veli'yle birlikte iyi şiirde anlaştıklarını belirtir: "Çünkü ikisi de yurdumuzda iyi şiiri, iyi ozanı savunmakta birleşmişlerdi. Yoksa birbirlerini beğenmemeleri gerekirdi gibi geliyor bana." (Anday 1984: 120). Genellikle, kimseyle, kimsenin sorunuyla ilgili görünmeyen Cahit Sıtkı Tarancı'nın insanların birbirleriyle çatışmaya girmelerini istemediğini belirten Anday, onun insanseverliği sözde (şiirde)

---

[312] *Ziya'ya Mektuplar* adlı kitabında Cahit Sıtkı bir şiiri yazarken şair nasıl davranması gerektiğini şu şekilde açıklar: "Şiirde, hiçbir ölçüyle. hiçbir peşin hükümle eli kolu bağlı olmamak icap eder bu fikirle hareket etmekteyim.Yani şiir,şairin kaprisinin,itiyadının filan tutsağı olmayıp kendi hayatını yaşamalı,istediği form'u şaire empoze etmelidir ve şair şiirinin bu hasretini sezip ona o form'u verebilmelidir demek istiyorum." (Tarancı 2007: 122)

kalmadığını vurguladıktan sonra şu açıklamayı yapar: "Sevgi, kardeşlik, iyilik duyguları kişiliğinin göze çarpan özellikleriydi, ozanlığın gereği sayılan eğreti gösterişler değildi. Hele içki masasında büsbütün ortaya çıkardı bu." (Anday 2009b: 147).

Orhan Veli Kanık (1914-1950) gerek şiirimize getirdiği yeni bakış açıkları gerekse erken ölümüyle Türk yazınında özel bir yere sahip olan ozandır. Melih Cevdet Anday, 1933'lerden 1950'de ölünceye kadar birlikte olduğu Orhan Veli'yi birçok yazısında konu edinmiştir. Bilindiği gibi bu iki şair Oktay Rifat'la birlikte Garip şiirini yaratmışlardır. Bunun yanında Melih Cevdet Anday'la Orhan Veli yine birlikte Tercüme Bürosu'nda çalışmışlar, Nazım Hikmet için açlık grevi yapmışlardır. Bu kadar çok ortak eylemin olması nedeniyle Anday'ın Orhan Veli üzerine yazdığı yazılarında bir sıcaklığın, içtenliğin izleri çok rahat görülmektedir. Anday'ın yazıları ağırlıklı olarak Orhan Veli'nin kişisel özellikleri ve ozanlığı üzerinedir.

Ankara Lisesi'nde Orhan Veli ile birlikte okuyan Anday, Orhan Veli için uzun boylu, ip ince, yüzü sivilceli bir çocuktu, dedikten sonra şöyle devam eder: "Ders dışı faaliyetlerden onu en çok çeken okul dergisi ile müsamere kolu idi. Zaten tanışmamız da bir müsamere sırasında Halkevi'nde oldu.[313] Sonra mektepte dergi toplantısında gördüm. Yazısını okudu. Sesi biraz çatlakça. Okuduğu bir nesir parçası idi." (Anday 1984: 110). Anday, sonraki günlerde şiir, edebiyat yüzünden arkadaş olduklarını söyleyip birlikte şiirle, kitapla geçen günlerini "(...) dersten kaçıp bahçede bir köşeye gizlenerek, tenha parklarda ağır ağır dolaşarak, yahut evde, elimizde kitaplar, kâğıtlarla geçirdiğimiz o sakin saatleri,(...)" (Anday 1984: 110) sözleriyle açıkladıktan sonra Orhan Veli'nin şiir sevgisi öne çıkarır: "(...) hep şiir, edebiyat konuşmaları ile geçen o iyi saatleri andıkça Orhan'ın oyunu,

---

[313] "Orhan Veli'nin küçük yaştan beri tiyatroya da merakı vardı. Beykoz'daki eylerinin bahçesinde arkadaşlarıyla beraber sahne kuran Orhan Veli kendi yazdığı piyesleri temsil etmekteydi. "Doktor Ihsan" adlı ilk piyesini 16-17 yaşlarında yazmış ve bizzat sahneye koymuştu. Bu iki perdelik basit bir vodvildi. Ankara'ya gittikten sonra bir iki okul mü-sameresinde rol almış, Raşit Rıza'nın temsil ettiği 'Aktör Kin' piyesinde oynamıştı. Daha sonra Ankara Halkevi'nde Ercüment Behzad Lâv'ın sahneye koyduğu Moliere'in 'Zor Nikâh'ında 'Üstâd-ı Sânî' rolünü aldı. Bu önemli rolde büyük bir başarı gösteren Orhan Veli, Ma- eterlinck'in 'Monna Vanna' piyesinde baba rolünde sahneye çıktı. Bu tarihten sonra tiyatro alanındaki çalışmalarını, aktör değil mütercim olarak devam ettirdi ve bir çok piyesi dilimize çevirdi." (Ercilasun 2004: 16)

eğlencesi, saadeti hep şiirdi, edebiyattı, diye düşünürüm.” (Anday 1984: 110). Anday, Orhan Veli’nin şiir yazmakla yaşamayı birbirine de karıştırdığını belirtir: “Saadetini bağladığı şiir sanatını bir kızı sever gibi seviyordu. Güzel bir şiir yazmak onda aşk başarısına benzer bir saadet duygusu yaratırdı. Yazdıklarının gerçekten güzel olduğuna inanıyor, şiir yazmakla yaşamak gözünde birbirine karışıyor, bir oluyordu. Bardaktaki suyu içiyordu.” (Anday 1984: 111).

Anday, Orhan Veli’nin Ankara’da yaşadığı evi anlatır. Türkiye’de büyük bir üne sahip olan ozanın kaldığı ev, onun alçak gönüllülüğünün de bir göstergesidir. Ankara’da, Yenişehir’de bir apartmanın bahçesinde tek odalı bir ev vardı, diye söze başlayan Melih Cevdet, orayı Cahit Sıtkı Tarancı’nın kullandığını, o ayrıldıktan sonra da Orhan Veli’nin oraya taşındığını belirtir: “(...) Cahit evlenip gidince bu tek odalı evi Orhan Veli tuttu. Gözümün önündedir, dik dörtgen bir odaydı, duvarları yer yer çatlamıştı bu odanın, sokak kapısından başka, içerde tuvalete açılan bir kapısı daha vardı, (...)” (Anday 1978: 54). Anday sözlerine, “Eşyaya gelince, Orhan Veli’nin çok eşyası yoktu, bir somya, bir küçük masa, bir iskemle (...)” (Anday 1978: 54) diyerek devam eder.

Orhan Veli birgün Anday’a müziğe yönelmek istediğini söylemiş. Anday bu durumu şu şekilde açıklar: “(...) musikide, şiirin ona veremediği daha dolgun bir saadet bulacağını umuyordu.” (Anday 1984: 111).

Anday’a göre, Orhan Veli az yemek yiyen; fakat fazla içen bir insandır. Melih Cevdet, Orhan Veli ile bir alışverişte yaşadıklarını 2009’da çıkan *Akan Zaman Duran Zaman* adlı anılarını içeren kitapta şöyle anlatır: “Bakkala gittik. Ben ‘Şundan da, bundan da...’ diyerek mezeleri düzerken, Orhan Veli kulağıma eğildi, ‘Yiyeceği az tut, rakıya ağırlık verelim,’ dedi. Şunu demek istiyorum: İçerdi ama az yemek yerdi. ” (Anday 2009b: 14). Bizim kuşağın birçoğunun mektupları vardı, diyen Anday, Orhan Veli Kanık’ın ise arkadaşlarına uzun mektuplar yazmaktan hoşlanmadığını, çoğun bilmecemsi sözler yazdığını söyler: “Abidin Dino söyledi, ona gönderdiği bir mektupta sadece bir sözcük varmış: PİT. Ne demeye geldiğini bilmiyoruz.” (Anday 2009b: 288). Sözlerinin devamında Orhan Veli’nin

kısa öyküler yazdığını da belirten Anday, 19 Mart 1946'da çıkan *Tercüme* dergisinin "Şiir Özel Sayısı"nda Orhan Veli'nin katkısını "Bu sayının basılmasında Orhan Veli'nin büyük emeği geçmişti. İlk derli toplu çeviri şiir yapıtıdır." (Anday 1994a: 337) sözleriyle açıklar. Orhan Veli bugüne kadar şöyle dört başlı incelenmemiştir daha diyen Melih Cevdet Anday, Orhan Veli'nin para sıkıntısı çektiğini ve öldüğü zaman da üzerindeki pantolonun yırtık olduğunu, "Elbet, parası olduğu zaman temiz pak giyinmeği severdi. Ama benim bildiğim, öldüğü zaman ayağındaki pantolon yırtıktı. Yırtık pantolonla şık olunmaz. Bu da onun suçu değildi." (Anday 1984: 114) sözleriyle bildiriren Anday, Orhan Veli'nin giyimine 2009'da yayımlanan *Akan Zaman Duran Zaman* adlı anılarından oluşan kitabında da değinir. Anday, Orhan Veli'nin giyimine çok dikkat ettiğini belirtir. Ekonomik yönden çektiği sıkıntıyı da gözler önüne serer: "Orhan Veli giyime kuşama düşkündü, parası olduğunda güzel giysiler yaptırır, güzel kravatlar satın alırdı. Ama ne yazgıdır bu, çok geçmeden parasız kalıverir ve güzelim giysisini satıverirdi." (Anday 1994a: 419).

Melih Cevdet, Orhan Veli'nin yaşamının sonralarına doğru, "Şiiriyle olduğu gibi yazısı ile de geriliğin amansız düşmanı kesilmişti.(...) şiirini yazarken, bir yandan da irtica ile savaşan yazılar yazıyordu." (Anday 1984: 113) diyerek irticaya karşı verdiği mücadeleden söz ettikten sonra *Yaprak*[314] dergisini çıkarmaya karar verdikleri gece Orhan Veli'nin yaşadığı sevinci ve bu dergiyle amacının ne olduğunu şöyle açıklar: "Yaprak'ı çıkarmaya karar verdiğimiz geceki sevinci gözümün önünde. 'Yaprak'ın gerilikle savaşacağını düşünüyor, bu savaşın lüzumuna inanıyordu." (Anday 1984: 113)

Melih Cevdet, büyük ozan Orhan Veli'nin ölümünü ise dinlediklerinden yola çıkarak şu şekilde açıklar: "Orhan Veli Kanık'ın ölümünü de gene dinlediklerime göre bilirim. Durup dururken komaya girmiş, hastaneye kaldırmışlar gece, orada sarhoş sanılmış, kendine gelemeden gitti. (Anday 2009b: 237).[315]

---

[314] *Yaprak* dergisini 1 Ocak 1949 - 25 Haziran 1950 arasında toplam 28 sayı çıkmıştır.

[315] "Orhan Veli Kanık adıyla kitap çıkaran Bilge Ercilasun, büyük ozan Orhan Veli'nin ölümünü şu şekilde açıklar: "10 Kasım 1950 gecesi bir kaç günlüğüne geldiği Ankara'da bir kaza geçirdi. Karanlık bir sokakta yürürken Belediye'nin kazdırdığı bir çukura düştü ve başından yaralandı, iki gün sonra İstanbul'a geldi. Ağrı ve sızılardan şikâyet ediyordu. 14 Kasım Salı günü bir arkadaşının evinde öğle yemeği yerken fenalık geçirdi ve hastaneye kaldırıldı. Alkol zehirlenmesi

Melih Cevdet, Orhan Veli'yle birlikte *Varlık*'ta çıkan ilk şiirlerini "Yaşar Nabi bizi bir arada 'Varlık'ta tanıtmak istedi. Önce benim 'Ukde' adlı şiirim basıldı. Ertesi sayı, bir önsözle, Orhan'ın dört şiiri çıktı." (Anday 1984: 111) sözleriyle açıklar.

Orhan Veli şiirde kendi saadetini ararken, tersine yaşadığı hayatın sıkıcılığını anlayıverdi, diyen Anday, "Bu yüzden araştırması, kendine başka bir yön bularak, halka, insanlığa, halkın, insanlığın sözcüsü olmak saadetine doğru çevrildi." (Anday 1984: 111) dedikten sonra Orhan Veli'nin ozanlıkta mutlu olmadığını belirtir: "Daha doğrusu o artık şairliği kendine meslek edinmeye, bu alanı bir görev alanı olarak seçmeye karar vermişti. Bu mesleği, görevi, yüzünden az çekmedi. Yaşasaydı daha da çekecekti." (Anday 1984: 111)

Orhan Veli'nin şiir dilindeki sahtelikten nefret ettiğini belirten Melih Cevdet, onun şiirlerinde -Süleyman Efendi gibi- sıradan insanların geçmesinin nedenini halkın dilini kullanmasına bağlar: "Bu nefret onu halk diline, halk konuşmasına götürdü. Bunu sadece bir araç değişikliği, bir deyiş değişikliği sananlar yanılırlar. Çünkü halkça konuşmanın altından halk insanları çıkıyordu 'Süleyman Efendi'yi yazmakla, asil şiir konularına şamarı yapıştırıyordu." (Anday 1984: 112). Orhan Veli'nin şiirin kaynağının halk olduğunu yaman bir sezişle sezdiğini bildiren Anday, zamanla Orhan Veli'nin de halk gibi konuştuğunu, onlar gibi doğal davanmaya başladığını söyler:

> "Üstelik Orhan da artık bir derdini, bir düşüncesini anlatmaya kalktı mı kendini, basit, halktan bir adam yerine koyup konuşmayı seviyordu. Çünkü yapmacıksız, tabii insanı onlarda buluyordu. (...) O, halkı, işine yaradığı müddetçe, işine yarayan tarafları ile sevmekle kalmadı. Fakir fukara ile, boyacılarla, garsonlarla, işçilerle gerçekten dostluk ederdi. Savaştan önce bir gün fakir bir işçi ile tanışmıştık: Montör Sabri. Sarhoştu, koltuğunda iki okka ekmek vardı. Boyuna evine geç kaldığından bahsediyor, ama bir türlü evinin yolunu tutamıyordu." (Anday 1984: 112)

İnci Enginün de, Orhan Veli'nin halk edebiyatına dayandığını vurgular: "O da halk şiiri geleneğine kaptırır. Hattâ 'Yol Türküleri' nde 'Han Duvarları'ndaki gibi yol izlenimleri yer

---

teşhisi kondu ve tedavi edildi. Halbuki düşme dolayısıyla beynindeki damarlardan biri çatlamış ve beyin kanaması olmuştu. Saat 20'de komaya giren Orhan Veli bütün gayretlere rağmen kurtarılamayarak 14 Kasım Salı gecesi saat 23.20'de Cerrahpaşa hastanesinde vefat etti." (Ercilasun 2004: 17).

alır.” (Enginün 2002: 85). Enginün gibi Orhan Veli’nin halk şiirinden yararlandığını belirten Bilge Ercilasun, hangi şiirlerinde bu biçeminin görüldüğünü şu şekilde örnekler:

> “Eskiler Alıyorum’da Ahmet Haşim’le inceden inceye eğlenen şair, üslûbunda günlük konuşmadan ve halk şiirinden gelme deyim ve ifadelere yer vermektedir (İstanbul Türküsü, Tren Sesi). Destan Gibi kitabında Vazgeçemediğim de başladığı yeni tarza devam eder. Halk tarzı üslûbu geliştirmiştir.” (Ercilasun 2004: 24).

Orhan Veli’nin kendini biraz kaçırdığı şiirlerinde bile işi alaya vurduğunu belirten Anday, biçemiyle ilgili olarak şunları söyler: “Orhan Veli'nin çoğu şiirinde kendi konuşmayıp başkalarını konuşturması bunun göstergesidir. Gerçekten de, bu büyük şairimiz, çeşitli halk kesimlerinden seçtiği kişileri, kendi ağızları, kendi deyimleri ve kendi deyişleriyle konuşturur şiirlerinde; ya da kendisi onların ağızlarından konuşur.” (Anday 2002a: 405). Anday, Orhan Veli’nin bu özelliğini aşağıda gibi örnekler:

> “Alnımdaki bıçak yarası senin yüzünden
> Tabakam senin yadigârın
> İki elin kanda olsa gel diyor telgrafın
> Seni nasıl unuturum ben vesikalı yârim.
>
> Orhan Veli'nin alnında bıçak yarası yoktu, tabakası da, vesikalı yari de.
> Onun,
> Bir elinde cımbız,
> Bir elinde ayna Umurunda mı dünya!
> dizeleri ise bir mahalle kızının ruh durumunu yansıtır, şurası önemli ki, o kızı küçümsemeden, dahası bize sevdirerek.” (Anday 2002a: 405).

Bu alıntıdan sonra sözlerine Orhan Veli’nin klasik ve dramatik[316] bir şair olduğunu söyleyerek devam eden Anday, onu Sofokles'le karşılaştırır:

> “ ‘Ben böyle mi olacaktım’ adlı şiirini, âşık olduğu günlerde yazmıştı. Ama o şiirindeki,
> Çok sevdiğim salatayı bile
> Aramaz mı olacaktım
> dizeleri düpedüz yalandır. Çünkü Orhan Veli salatayı hiç sevmezdi, yemezdi.
> Görüyor musunuz, burada da kendini saklıyor.
> Orhan Veli, bizim şiirimizin eşi bulunmaz dramatik şairidir.
> Onu Homeros'la değil, Safo ile değil, Sofokles'le ölçelim.
> Orhan Veli klasik bir şairdir.” (Anday 2002a: 406).

---

[316] “Şimdi okurlarım beni bağışlasınlar, "dramatik" sözcüğü ile ne demek istediğimi anlatmaya girişeyim. Şiirin üç türü vardır: Epik şiir, dramatik şiir, lirik şiir. Bunlardan ilki için en büyük örnek Homeros'tur. Homeros, şiirlerinde hem kendi konuşur hem de kahramanlarını konuşturur. O iki destan da böyle yazılmıştır. Dramatik şiir ise, şairin konuşmadığı, sadece kişilerini konuşturduğu şiir türüdür. Tiyatro bu demektir. Büyük şair Sotokles'i buna örnek verelim. (Anday 2002a: 405).

Anday, Orhan Veli'nin salatayı sevmediğini 1961'de çıkan *Doğu-Batı* adlı yapıtıyla, 1994'te çıkan *Geleceği Yaşamak* adlı kitaplarında da ele almıştır. [317] Anday, Orhan Veli'nin "Beni bu güzel havalar mahvetti" dediği şiirinde "gerçekte mahvolduğu filan yoktur, yaşama sevincini anlatır. "(Anday 1992a: 219) der.

Anday'ın belirttiğine göre, Nurullah Ataç, Sabahattin Eyuboğlu'nun önerisiyle Orhan Veli'nin *İstanbul Türküsü*'nü yazdığını iddia eder:

> "İstanbul'un mermer taşları
> Başıma da konuyor, konuyor aman martı kuşları,
> Gözlerimden boşanır hicran yaşları,
> Edalı'm,
> Senin yüzünden bu halim.
> dizelerini gören Ataç, 'Orhan Veli'ye bu şiiri yazdırdılar,' tanısını (teşhisini) yapıştırdı. Halk şiirine öykünüldüğünü gösteren bu dizeler çağcıl Kanık'ın biçemine uyamazdı. Bunu olsa olsa Orhan Veli'ye Sabahattin Eyuboğlu aşılamış olacaktı." (Andy 2009b: 49).

Anday'a göre de, Sabahattin Eyuboğlu "E., Orhan Kardeş, biraz türkü katsan nasıl olur!" (Andy 2009b: 49) demiş olabilir. 1994'te çıkan *İmge Ormanları* adlı yapıtında Orhan Veli'nin şiir kitabının *(Bütün Şiirleri)* yirmi üçüncü basımına ulaştığını söyleyen Anday, "yeni basımdaki şiirleri, kendimi elden geldiğince yabancılaştırarak (çünkü onlar benim yaşamımın da parçası sayılır), ilk kez görüyormuşum gibi merakla okudum(...)" (Anday 1994a:183) dedikten sonra Orhan Veli'nin tümden yeni olan güçlü şiir yapısını neden sevdiğini bir daha anladığını belirttikten sonra Türk şiirindeki yerini ve önemini şu sözlerle açıklar: "Yeni kuşakların bu şiir karşısındaki duygu ve düşünceleri gerçekten meraka değer; neden derseniz, Orhan Veli'nin büyük etkisi ile şiirimiz tepeden tırnağa değişmiş ve bu değişik biçim, ezelden beri varmışçasına özümsenmiştir yenilerce." (Anday 1994a:183). Bilge Ercilasun, Orhan Veli'nin sanatını, "ironik tavır, nesre yaklaşma, çıplak ifade, insan

---

[317] "Çok sevdiğim salatayı bile Aramaz mı olacaktım? diyor. Oysa salatayı sevmezdi." (Anday 1961: 12). Anday aynı düşüncelerini *Geleceği Yaşamak* adlı kitabında şöyle yineler: "Ankara'dan yazan okurumuz Hasan Aygülü merak etmiş, diyor ki: 'Orhan Veli, bir şiirinde, 'çok sevdiğim salatayı bile aramaz mı olacaktım?' der. Siz Kanık'ın yakın arkadaşı idiniz. Gerçekten salatayı çok mu severdi? Rica ederim, beni aydınlatır mısınız?' Hayhay! Büyük ozanların bu gibi özellikleri merak uyandırır, bilirim. Sizi kısaca yanıtlayayım; Orhan Veli Kanık, salatayı hiç sevmezdi."(Anday 1994b: 171).

ve tabiat sevgisi, yalnızlık, inançsızlık, boşluk duygusu... Şiirleri küçük ve konulu birer hikâye karakterine bürünmüştür.” (Ercilasun: 2004: 22) sözleriyle özetledikten sonra Türk edebiyatındaki yerini şu sözlerle açıklar:

> “O, Türk şiirini, alıştığı konuların dışına çıkarmış, şiirin konuların genişletmiş ve çoğaltmıştır. Şiir dilini ve yapısını da değiştirmiş, şiirin kelime hâzinesini zenginleştirmiştir. Şair ne yapmak istediğinin farkındadır. Bunu da ‘Şiire yeni dünyalar, yeni insanlar sokarak, söyleyişler bularak şiirin sınırlarını genişletmek istedik’ sözleriyle daha sonraki bir yazısında ifade etmiştir” (Ercilasun: 2004:22).

Anday, Orhan Veli’nin *La Fontaine'in Masalları* adlı yapıtına da değinir. Orhan Veli’nin “ (...) hem bugün Türkçenin eriştiği canlılıktan hem de kendindeki dil, şiir, uğraş saygısından aşılanarak bu çevirmelerde başarı kazanmış. (Anday 2008b: 29) diyerek çevirideki başarısını vurgular.

Anday yukarıda sözü edilen ozanların dışında *Aziz Nesin, Yaşar Kemal* gibi yazarlara değinmiştir. Türk mizahında önemli bir yeri olan *Aziz Nesin* (1915-1995), uzun ömründe sinemaya da aktarılan birçok yapıt bırakmıştır. Anday, Aziz Nesin’i Sivas Katliamı sırasında yaşadığı sıkıntılar ve uğradığı haksız eleştiriler nedeniyle konu edinir. Aziz Nesin, yaşamı boyunca uğradığı haksızlıkların en büyüğü, en inanılmazı ile Sivas olayında karşılaştı, diyen Anday, devleti yönetenleri eleştirir: “Otuz yedi aydının yakılmasını azgın kalabalıkla birlikte seyreden, seyretmekle yetinen devlet, sonunda bula bula, suçlu olarak Aziz Nesin’i ortaya koydu.” (Anday 2002a: 255-356). Başta dönemin iç işleri bakanı olmak üzere Aziz Nesin’i suçlayanları sertçe eleştirir: “36 ölünün cesedi gözler önünde dururken, nedenler ne olursa olsun, kimse kandırılamaz. Bakanın mantığı (buna mantık denebilirse) saçmadır. Başbakana, bu mantıktan yana olup olmadığını sormak isterdim.” (Anday 2001: 282). Bu olay kara irticanın azgınlığa kalkmasından başka türlü yorumlanamaz, diyen Melih Cevdet, Aziz Nesin’e linç girişimini savunan kimi köşe yazarlarını da gericiliği okşamakla suçlar: “Bu davranışın, dinsel gericiliği okşama anlamında yorumlanabileceğinden korkarım.” (Anday 2001: 282). Aziz Nesin’in Sivas’ta yaptığı konuşmanın içeriğine de değinen Anday: “Aziz Nesin’in birtakım kafalarca ‘tahrik’ sayılan konuşmasını gazetemizde okudum. Ben de olsam onun konuştuğu gibi konuşurdum. Ne tahrik! Baştan başa saçma!” (Anday 2001: 288) Laik bir ülkede herkesin dinsel

özgürlüğünün bulunduğunu vurgulayan Anday, dinci düşüncenin olduğu yerde bilimin olamayacağını vurgular:

> "Şeriatçıların ille onlar gibi düşünmeye bizi zorlamaları doğru bulunabilir mi? O zaman laikliğin ne gereği kalır! Şunu da yinelemekte yarar var: Şeriat düzeni içinde bilim yapmaya olanak yoktur; dinsel dogmalar bilimsel araştırmaları yasaklar." (Anday 2001: 282-283)

Aziz Nesin'in tahrikçi olmadığını vurgulayan Anday, bir yurttaş Tanrı'ya, dine inanmadığını söylerse, yobaz her istediğini yapmakta özgür mü olacak diye tepki gösterdikten sonra gerçek tahrikçinin kim olduğunu şöyle açıklar: "Oysa Sivas olayında tahrikçi düpedüz yobazdı." (Anday 2002a: 356). Anday, 2002'de çıkan *Felsefesiz Yaşamak* adlı kitabında, Aziz Nesin'in mahkemeye verilmesine tepki gösterir. DGM Başsavcısı böyle davranmakla yobazı suça yüreklendirmektedir, diyen Anday, karamsarlığa düştüğünü belirtir:

> "Ankara DGM Başsavcısının Sivas olayları dolayısıyla Aziz Nesin'i tahrikçilikle suçlaması ve idam istemiyle mahkemeye vermesi beni derin bir karamsarlığa sürükledi ve inanıyorum ki bu demeç, Madımak Oteli'nde 37 aydınımızı ve sanatçımızı dumanla boğarak öldürenlerin yüreğine su serpmiştir; öyle ya 'Madem tahrik öğesi kabul edildi, bizim cezamız hafifleyecek' diye düşüneceklerdir." (Anday 2002a: 165)

DGM Başsavcısını, sertçe eleştiren Anday, bildiğim şu ki, laik bir düşünürün her sözünü, yobaz "katli vaciptir" fetvasına neden olarak gösterebilir, dedikten sonra: "Düşünce özgürlüğü için bundan daha büyük bir tehlike yoktur. Benim neyi söyleyip neyi söyleyemeyeceğimi, demek şeriatçı belirleyecektir. Şeriatçının devlet olduğunda yapacağı bu değil mi?" (Anday 2002a: 165) diyerek gelecek hakkındaki görüşlerini açıklar. Anday, yazısında Batılı ülkelerden örnekler vererek Türkiye'deki din özgürlüğünün olmadığı pekiştirir.

Melih Cevdet, Aziz Nesin'in "Türk halkının yüzde altmışı aptaldır", sözü üzerinde de durur. "(...) duyduğumda ben kendimi aptal da bulmadım (belki yüzde kırk beni kurtardı), korkak da. Bu yüzden Aziz Nesin'le selamı kesecek değilim." (Anday 2001: 283) sözleriyle Aziz Nesin'in eleştirel tutumunu üzerine alınmadığını belirtir.

Melih Cevdet denemelerinde birçok ozan ve yazardan söz etmiştir. Yukarıda uzun uzun

anlatılan edebiyatçılar gibi derinlenmesine ele almadığı bu ozan ve yazarlar tarihsel durumlarına göre aşağıdaki gibi araştırılarak açıklanmıştır.

Anday yazılarında *Muallim Naci'*ye kullandığı yabancı terimler, sözcükler ve tamlamalar nedeniyle değinir. Muallim Naci'nin kullandığı dili yüzünden şimdi komik duruma düştüğünü söyler. "Muallim Naci, 'Dümbale ise hemişe cumban' diye şiir yazarken, gerçi bugün bizi güldüreceğini bilmiyordu, ama söylediklerinin anlamını biliyordu. 'Kuzunun kuyruğu boyuna sallanır.' Adam, Türkçeyi sevmiyor, ne yapacaksınız!" (Anday 2009b: 21). "Sanatçı politikadan anlamaz." sözünün *Cenap Şahabettin*'den çıktığını(Anday 2009a: 79) söyleyen Melih Cevdet, Cenab Şahabeddin'e, Tevfik Fikret'e değindiği kadar yazılarında yer vermemiştir. Anday, Tanzimatçıların kaygısını taşımaz dediği Cenab Şahabeddin'i şu sözlerle tanıtır: "Cenab Şahabeddin'de onların kaygısı yok. Olmasın, kendisini neyle bağlı tutmak istiyorsa biz de yargılarımızı ona göre verelim. Kaygısı deyiş güzelliği midir? Öyleyse bunu bütün gerekleriyle yerine getirmeli. Kendisi için koyduğu kafa sıkısına boş vermemeli." (Anday 2008b: 128). Anday, *Ahmet Kutsi Tecer'*i iki şiiri nedeniyle konu edinmiştir: "Besbelli" ile "Orda Bir Köy Var Uzakta". Anday, "Besbelli" adlı şiirinin alaya alındığını nedeniyle birlikte şöyle açıklar: "Şiir sanatı açısından yetkin olmakla kalmayıp bir dramatik kişiyi de dile getiren bu çok sevdiğim şiir, peki, neden alaya alındı? Efendim, öleceği vakti biliyormuş da ondan." (Anday 2002a: 23). "Orda Bir Köy Var Uzakta" şiiri için de gitmediğimiz köy nasıl bizim olur diyerek tepkisini dile getirir. Anday, Ahmet Kutsi Tecer'in şiirine kaynak olarak halk şiirini aldığını belirtir: "(...) anlayışına göre, gelenek halk şiirinden kaynaklanmalıydı." (Anday 2009b: 221). *Fazıl Hüsnü Dağlarca*'ya da Anday, kendisine başvuran genç ozanlara, şiirlerini okumaya kalkmadan önce bir ödev verdiğini duymuştum, sözleriyle değinir. *Âşık Veysel'*den bir tilki hikayesi aktaran Anday, yazılarında Veysel'in ozanlığından çok "Benim sadık yârim kara topraktır" dizesiyle ilgilenmiştir. Anday bu dizeyle birlikte doğaya önem verildiğini vurgular. Melih Cevdet, 2002'de çıkan *Paris Yazıları'*nda 43 ve 72. sayfalarda, 1994'te çıkan *Geleceği Yaşamak* adlı kitabının 142. sayfasında Âşık Veysel' "Benim sadık yârim kara topraktır" dizesini kullanmıştır. 1964'te Sosyalist ülkelerde Yazarlar Birliği Konferansı'na Yaşar Kemal'le birlikte katıldıklarını söyleyen Anday, *Yaşar Kemal'*in romancılığına ya da sanatçılığına

ayrıntılı olarak yazılarında değinmemiştir. Anday, 2008'de çıkan *Bir Defterden* adlı günlüğünde "Yaşar Kemal'in, *Milliyet* gazetesinde tefrika edilen romanı *Deniz Küstü*'nün bir parçasını okudum bu sabah." (Anday 2008a: 66) diyerek bu romanın tefrikalarını okuduğunu belirtir. Anday, romanda geçen Selim ve Kör Agop adlı kahramanlardan söz eder. Anday, *Metin Altıok*'u 1992'de çıkan *Aldanma ki...* ile 1999'da çıkan *Geçmişin Geleceği* adlı kitaplarında konu edinir. Ozanın, yalnız yaptıkları ile değil, yapmadıklarıyla da şiirini kurduğunu belirten Anday, Metin Altıok için şunları söyler: "(...) sade biçimler ona yetiyor, ufak bir kafeste koca kuşlar barındırmayı başarıyor çünkü." (Anday 1992b: 133) dedikten sonra sözlerine Altıok'un "Sevda Üzre" adlı şiirinden alıntılar yaparak devam eder. Altıok'un özel ve genel durumlarda yaşadığı tepkileri yansıttığını belirten Şükran Yurdakul, eğilimleri ve ölümü için şunları söyler: "Hangi tutkuların, eğilimlerin egemenliğine girmişse onların yörüngesinde kalmaya boyun eğdi; onları dile getirdi. 2 Temmuz 1993 günü Sivas toplukıyımında şeriatçılarca yakılarak öldürüldü." (Yurdakul 1999: 69).

4. BÖLÜM

4.1.DİL

İletişimin en güçlü aracı olan dil, edebiyatın da malzemesini oluşturmaktadır. Bu nedenle sözcüklerle eserlerini yaratan sanatçılar, dil üzerine düşüncelerini belirtmişlerdir. *Tercüme Dergisi*'nde çalışan Melih Cevdet Anday, bir ozan olmakla birlikte dille de ilgilenmiş, bu alanda düşüncelerini açıklamış, Türkçenin yabancı sözcüklerden temizlenmesi için çalışmıştır. Bu bağlamda, 1940'lardan 1980'lere kadar geçen dil tartışmalarında öztürkçeyi savunanlar arasında başat rol oynayanlar arasındadır. Özleşmenin dışında Anday dille ilgili kimi yazılarında dilin tarihine gider, kimi yazılarında ise yanlış kullanılan sözcüklerin açıklamasını yapar. Anday, TRT'de dille ilgili yaptığı konuşmalarını 1975'te *Dilimiz Üstüne Konuşmalar*[318] başlığı altında kitaplaştırmıştır.

Dilin doğuşu birçok insanın ilgisini çekmiştir. Bu konuda birçok da kuram ileri sürülmüştür. Dilin nasıl ortaya çıktığını ele alan Anday göre, dilin doğuşunda düşünce yetisi rol oynamıştır: "İnsanoğlu bir arada çalışarak ve bir arada çalıştığı için düşünceye başlamıştır. Ona 'düşünen hayvan' denmesi bundandır. Zamanla 'dil'i doğuracak olan da kuşkusuz bu yetidir." (Anday 1992: 421-422). Dil-düşünce bağlantısı üzerinde durmaya devam eden Melih Cevdet'e göre, dil ile düşünce birbiriyle özdeştir: " (…) dil ile düşünce arasında benzerlik değil, özdeşlik vardır ve dil düşüncemizin başkalarına aktarılması demektir. (Anday 1992: 422).Anday: " (…) doğa gibi kendi başına kalamaz o, bizi gerekser; bundan ötürü de ona bir anlaşma aracı gözü ile bakılmıştır." (Anday 1975b: 286) diyerek dilin insanla iletişim aracına dönüştüğünü vurgular.

Dilin canlı bir varlık olduğu birçok dilci tarafından kabul edilen bir unsurdur. Anday da bu anlayıştadır. Canlı dilin zamanla dilbilgisi kurallarını da şekillendirdiğini söyleyen Melih Cevdet, dilin buna uymaktan başka yolunun da olmadığını belirtir: "Kurallar zamanla canlı

---

318 Melih Cevdet Anday, *Dilimiz Üstüne Konuşmalar,* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1975.

dil yönünde değişikliğe uğrar. Tersini düşünmek dile gem vurmak, giderek onu can evinden vurmak olurdu.” (Anday 2009: 110).

Anday, 1970’lerde genel dilbilimin Türkiye’de daha yeni tanındığı sırada bu alandan denemelerinde söz etmiş ve dilbilimini tanıtıcı yazılar kaleme almıştır. Anday’ın birçok kitabında Ferdinand de Saussure[319]’den alıntılar yaptığı görülüyor. Anday, dilbilimini yeni baştan kuran büyük bilgin dediği Ferdinand de Saussure’ün dilbilimde yaptığı yeniliği şu şekilde açıklıyor:

> “ (…) Ferdinand de Saussure'e (1857-1913) gelinceye dek, karşılaştırmalı dilbilim, sözcüklerin tarihsel oluşumu konusuna, gerçek bir dilbilim kurulmadığı için, öylesine dalmıştı ki, bir dili tanımanın yerini, hangisi hangisinden çıktı sorunu aldı; böylece de kökler-kökenler konusu, ünlü deyimiyle, arap saçına döndü. Genel Dilbilim'i sağlam temellere oturtan Ferdinand de Saussure için, geriye doğru incelemenin kapısını kapamak söz konusu değildi gerçi; bütün iş belli dönemler için ele alınan dillerin yapısal özelliklerini ortaya çıkarmakta toplanıyordu.” (Anday 1990: 32).

Geleceği Yaşamak adlı kitabında Anday, Ferdinand de Saussure'ün getirdiği dilbilimden çıkardığı sonucu ve kendisindeki değişimi şöyle açıklıyor: “F. de Saussure'ün dilbilime getirdiği şaşırtıcı görüş, anlıyorum ki, bütün kafa yapımı değiştirdi. Sözcüklerin nerdeyse

---

319 Ferdinand de Saussure (d. 26 Kasım 1857, Cenevre – ö. 22 Şubat 1913, Vufflens-le-Château), Cenevre doğumlu İsviçreli 20. yüzyılda dilbilimde kayda değer gelişiminin birçoğu için fikirleriyle temel hazırlamış dilbilimci. Genellikle 20. yüzyılın dilbiliminin ‘babası’ olarak düşünülmektedir. Özellikle yapısalcılık ve göstergebilim alanında adını duyurmuştur. Ferdinand, doğabilimcisi Henri de Saussure ve Louise Elisabeth de Pourtalès’in oğlu ve Nicolas Theodore de Saussure’ün torunudur. Ferdinand Almanya’nın Leipzig şehrinde üniversite eğitimi almıştır ve Berlin'de bir dönem Heinrich Zimmer'in yanında Hint-Avrupa Dilleri üzerine çalışmıştır. Leipzig'te doktorasını yazdıktan sonra 1881 yılından 1891 yılına kadar Paris'te École pratique des hautes études okulunda ders vermiştir. 1891 yılından ölümüne kadar Cenova Üniversitesi'inde Tarih ve Hint Avrupa dillerinin karşılaştırılması alanında profesörlük yapmıştır. Ferdinand de Saussure, Cenova Üniversitesi’nde 1906 yılından 1911 yılına kadar Genel dilbilim üzerine dersler vermiştir. Saussure’ün şöhreti yaşamı boyunca Slav dilleri araştırmacısı olarak yaptığı çalışmalarında mevcuttur. “Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes“ (Memory auf dem primitiven System der Vokale im Indo-Europäischen Sprachen/Hint Avrupa Dillerindeki Seslerin İlkel Sisteminin Hafızası-1879) isimli eserinde Saussure daha 21 yaşında bir öğrenciyken dilbilgisel yöntemleri uygulayarak "Laringeal" kuramını geliştirmiştir. Hint Avrupa ses sisteminin yeniden yapılandırılması sürecinde Saussure kaybolan ses katsayılarının (coefficients sonantiques) varlığını kuramsal olarak talep etmektedir. Bu ses katsayılarını daha sonraları Danimarkalı dil araştırmacısı Hermann Møller de 19. yüzyılda "Laringeal" olarak tanımlamıştır. Saussure'ün ölümünden sonra 1914 yılında Bedřich Hrozný bu noktada Hint Avrupa dili olarak belirtilen Hititçe’yi çözümlemiştir. Sausure’ün kendi ses katsayılarını yeniden yapılandırdığı bazı durumlarda Polonyalı dilbilimci ve Slav dilleri araştırmacısı Jerzy Kuryłowicz Hititçedeki "Laringeal"i bulmuştur. Önemli kısıtlamaların hesaba katılmasına rağmen Hititçedeki "Laringeal" genel anlamda Saussure’ün yeniden yapılandırmasının onaylanması olarak kabul edilmektedir. (http://tr.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_de_Saussure)

sonsuzcasına yan yana gelmesinden ortaya çıkan anlam, doğada da kendini gösteriyor. Nesnelerin tek başlarına anlamı yok." (Anday 1994: 218).

Anday farklı tarihlerde yazdığı çeşitli yazılarında "gösterge" kavramına değinir ve bunun açıklamasını yapar.[320] 1978'de çıkan *Yasak* adlı kitabında yer alan "Anlamın Anlamı" başlıklı yazısında göstergeyi şu şekilde değerlendirir:

> "Sözgelişi 'ağaç' sözcüğünün kulağımda uyanan işitim imgesi, anlığımda ağaç kavramını uyandırır, ağacı değil. Nesne aradan çekildi gitti. Her şey iki imge arasında olup bitiyor. Böylece 'anladım' dediğim zaman, işitimsel gösterge ile anlığımdaki kavramın birliğini söylemiş oluyorum. (Anday 1978: 27-28)

Dil-ırk ilişkisine de değinen Anday, *Paris Yazıları* adlı yapıtında geçen "Galya'dan Fransa'ya" başlıklı yazısında Prof. Berke Vardar'ın, Ferdinand de Saussure'den çevirdiği *Genel Dilbilim Dersleri* adlı eserinden alıntılar yaparak dilin ırk yaratmadığını belirtir:[321] "biz 'dil'i, hep ırk sanmışızdır; bir türlü de düzeltemiyoruz bu sanımızdaki yanlışı. "(Anday 2002: 65). Yazısının ilerleyen bölümlerinde dilin toplumsal bağ için ilk koşul olmadığını söyleyen Anday'a göre, bunun tam tersine toplumsal bağ dil ortaklığını yaratır. Bu düşüncesini de "Fransa'yı, hem de bizim Anadolu'yu düşünebiliriz." (Anday 2002: 65) diyerek örneklendirir.

Anday, Türkiye'de dilbilim üstüne çalışanlara değinir. Bunların başında Berke Vardar gelmektedir. Ayrıca İstanbul Üniversitesi Yabancı Diller Yüksek Okulu Fransızca Bölümünün yayımlamadığı *Dilbilim* dergisini elinden düşürmediğini de belirtir.[322]

---

[320] Melih Cevdet Anday'ın göstergeyi açıkladığı diğer yazıları için şu kitaplarına da bakılabilir: 1990, 75-76; 1992a, 373; 1992b,150; 2002b, 371.

[321] Anday'ın sözünü ettiği bölümde Ferdinand de Saussure şunları dile getirir: " Irk birliği tek başına dil ortaklığının ancak ikincil ve hiç de zorunluluk taşımayan bir etkeni olabilir. Ama çok daha önemli bir birlik vardır ve temel nitelikli tek birlik de budur: Toplumsal bağın oluşturduğu birlik. *Ekin birliği* diyeceğiz buna. Değişik ırklar arasında bile ve hiçbir siyasal bağ bulunmadan da kurulabilen çok sayıda din, uygarlık, ortak savunma vb.ilişkisine dayanan birlik anlamını verelim bu söze… Toplumsal bağ, dil ortaklığı yaratmaya yönelir ve belki ortak dile birtakım özellikler de kazandırır. Öte yandan, ekin birliğini yaratan da belli bir ölçüde dil orta ortaklığıdır. Genellikle ekin birliği dil ortaklığını açıklamaya yeter. Örneğin ortaçağ başlarında, çok değişik kökenli toplulukları siyasal bağ olmadan da birbirine bağlayan bir Roma ekin birliği kurulmuştur. Ekin birliği konusunda da her şeyden önce dile başvurmak gerekir."(Saussure ,1998: 313-314).

[322] Ayırıntılı bilgi için bakınız: Melih Cevdet Anday, *Yasak*, İstanbul: Çağdaş Yayınları, s.227-231, 1978.

Dille ilgili birçok yazı kaleme alan Anday, lehçe ve ağız terimlerini şu şekilde açıklamaktadır: “Benim anladığıma ve bildiğime göre ‘lehçe’ bir dilin yakın akrabaları için kullanılır, bizim dilimize göre Azari lehçesi gibi. Bir ülkenin bölgelerine göre değişen fonetik, diksiyon özellikleri ise daha çok "ağız" diye anılmalıdır.” (Anday 1990: 175).

4.2. TÜRKÇE

Melih Cevdet Anday birçok yazısında Türkçeyi konu edinir. Bu yazılarının içeriğini ele aldığımızda Anday’ın şu temaları öne çıkardığı görülmektedir: Türkçenin tarihsel gelişimi, Türkçenin Arapçadan farkı, İstanbul ağzının nasıl ortaya çıktığı, Rumeli Türkçesi ile Anadolu Türkçenin ortak olan yönleri ve aralarındaki farklar, Türkçe üzerine, yerli ya da yabancı, kimlerin çalışma yaptığı, Cumhuriyet sonrasında Türkçenin kendini bulması.

Anday, Türkçeyi açıklarken genellikle karşılaştırmalı bir yol dener. Örnek verecek olursak İstanbul ağzının doğuşunu açıklarken günümüz İtalyancasının da nasıl doğduğunu uzun uzun açıklar. Anday’ın Türkçe üzerinde yazdıkları Göktürklerden günümüze doğru ele alınmıştır.

Yazılı belgeler göz önünde bulundurulduğunda Türkçe dünyanın en eski dillerinden biri durumundadır.[323] Birçok coğrafyada yaklaşık 220 milyon konuşuru bulunan Türkçe, dünya

---

[323] Tarihi bilinen ilk Türkçe belgeyi Çoyr yazıtı olarak kabul edip diğer dillerin ilk belgeleriyle karşılaştırdığımızda şöyle bir durumla karşılaşırız:
“Türk dili : MS 687-692, Çoyr yazıtı.
Japonca : MS 712, Nihon Şoki.
İngilizce : En eski belgesi MS 8. yüzyıla aittir.
Fransızca-Almanca : En eski belgeleri, 843 yılında iki kardeş arasında bir antlaşmadır.
İtalyanca : 17. yüzyılda oluşmuştur.
Macarca : Tihanyi Vakıfnamesi MS 1057.
Türk yazı dilinin yaşı konusundaki çalışmalarıyla tanınan dil bilimci Doğan Aksan, Köktürk Yazıtları’nda bulunan eş anlamlıları, çok anlamlıları ve ileri ögeleri dikkate alarak yazı dilinin yaşının çok eskilere gitmesi gerektiğini belirtir.” (Türk 2012: 61).

dil sıralamasında beşinci sıradadır.[324] Türkçe, Selçuklular ve Osmanlılar döneminde zor günler geçirmesine karşın varlığını korumuştur.

Bilindiği gibi Türklerin Arap-Fars kültürüne girmesiyle birlikte Türkçeye; Arapça ve Farsça gibi yabancı dillerden yoğun şekilde sözcük ve kural girmiştir. Bu konuya değinen Anday, Türkçenin, IX. yüzyıldan başlayarak Farsçanın, Arapçanın etkisi ile karşılaştığını söyler. Bu karşılaşmayı karanlık bir devrin başlangıcı olarak gören Melih Cevdet, İslamiyet'i kabul eden Türk devletlerinde, Samanoğulları, Gazneliler, Anadolu Selçukluları gibi, Türk dilinin geri plana atıldığını ve devlet katında yabancı diller kadar saygın bir yerinin olmadığını vurgular:

> "Suriye-Irak-İran'da Samanoğulları, asıl İran'da Gazneliler, yurdun ulusal dili Farsçayı devlet dili olarak benimsemek zorunda kalırlar. Mısır'da Memlûkler benzeri bir zorunluluk karşısındadırlar. Büyük Selçuk İmparatorluğundan ayrılarak XI. yüzyılda Anadolu'ya girmeye başlayan Anadolu Selçukluları, Farsçayı devlet dili yaptılar Selçuklu sarayında Türk dili hor görüldü. Halk yine Türkçe konuşuyor, arada bir Türkçe yazan ozanlar çıkıyordu ama, saray ve devlet dili olarak Farsça saygın tutuluyordu." (Anday, 1975a: 66)

Selçukluların uzun süre Türkçeyi göz ardı ettiği yıllarda Karamanoğulları Farsçaya tepki gösterir. XIII. yüzyılın ikinci yarısında, Anadolu'ya giren Karamanoğullarının, Konya bölgesinde Selçuklularla çarpıştığını belirten Anday, Karamanoğulları Mehmet Bey'in Türkçeye sahip çıkışını ondan alıntılarla açıklar: " (...) Mehmet Bey 1277'de Konya'yı alıp Cimri'yi tahta oturttuktan ve başbakanlığı aldıktan sonra, Türkçenin devlet dili olmasını

324

Çince	1.300.000.000	Sekiz lehçesiyle birlikte
İngilizce	427.000.000	
İspanyolca	266.000.000	
Hintçe	260.000.000	Bütün lehçeleriyle ve Urduca ile birlikte
Türk dili	220.000.000	Bütün lehçeleriyle birlikte
Arapça	181.000.000	Bütün lehçeleriyle birlikte

Şükrü Halûk Akalın, "Türk Dili: Dünya Dili", http://www.turkcede.org/ ,06.06.2014.

buyurdu. Şöyle demişti fermanında: 'Bugünden sonra divanda, dergâhta, barigâhta, mecliste, meydanda Türkçeden başka dil kullanılmayacaktır.' "(Anday, 1975a: 66). Sözlerinin devamında bize bugün çok olağan gelen bu olay, demek bir ulusun kendi dilini devletinin de dili yapması olayı, o zaman hiç de olağan sayılmamıştı, diyen Anday, "Mehmet Bey'in birkaç gün sonra öldürülmesiyle Türk dili yine atıldı devlet katından."(Anday, 1975a: 66) diyerek dil bilincinin oluşmadığını vurgular.

Türkçenin önemli ozanlarından biri olan Yunus Emre, Anday'ın da gözünden kaçmamıştır. 2009'da çıkan *Akan Zaman Duran Zaman* adlı kitabında Melih Cevdet, Yunus Emre'yle Türkçenin ulaştığı olgunluğa hayran olduğunu söyler. Yunus Emre'den önce de böyle büyük ozanların yetiştiğini düşünür: "Öyle ki, insanın, Türk dili bu olgunluğa varmadan önce Yunus gibi daha birçok ozanlar yetiştirmiş olması gerekir diyeceği gelir." (Anday 2009b: 348). Anday, "Devletçe saygın bulunmayan bir dille şiir yazması bile Yunus'un hayran olunacak bir yanıdır, ileriyi gördüğüne tanıttır." (Anday 2009b: 348) sözlerini de ekleyerek Yunus Emre'nin Türk dili ve tarihi açısından önemine dikkat çeker. Zaten, *"Kasdım budur şehre varam feryad ü figan koparan"* diyen " Köylü Yunus yüzyıllar boyunca şehre gidememiş, hep fakir halkın arasında kalmıştır." (Kaplan 1994:169).

Anday, Mevlana'nın mesnevisini Farsça yazdığını belirtir: "*Mesnevi*sini ve divanını Farsça yazmıştır. (Anday, 1975a: 66). Anday 13-14. yüzyıllar üzerinde dururken Türkçe sözcüklerin dilimizden atılmasına değinir. Bilindiği gibi özellikle edebiyatta şairler Türkçe sözcükleri atıp yerlerine Fasçalarını yeğlemişlerdir. Anday "od" ve "âteş" sözcüklerinin yer değişimine şu şekilde değinir:

> "Bizim şiirimizin başlarında 'ateş' sözcüğü girmemiştir daha dilimize, onun yerini Türkçe 'od' tutar. O sözcükten, 'od' sözcüğünden bugün yalnız 'odun' sözcüğü yaşamaktadır. Ama Yunus'ta, Yunus'tan sonraki kimi ozanda «od» en güzel kullanılış biçimindedir. Sonra görürüz ki, 'od'la birlikte 'âteş' de çıkmış ortaya. 'Od' ile 'âteş' bir süre birlikte yaşarlar. Sonunda Farsça 'âteş', atar 'od'u dilimizden." (Anday 1978: 174)

Yazısının ilerleyen bölümlerinde Anday, "Ama eski ozanlarımız, işlerine geldiği gibi, bu ilk heceyi kısa olarak da, uzun olarak da kullanmışlardır." (Anday 1978: 174) dedikten sonra âteş sözcüğünün ozanlar tarafından hecelerinin ne kadar hatalı kullanıldığını da

Ahmet Haşim'den örnek vererek açıklar: "Doğru mudur bir ozanın bir sözcüğü iki türlü kullanması? Burada artık doğruluk - yanlışlık ölçütü geçmez, işlemez olur. Çünkü elimizde dizeler, şiirler vardır, hem de Ahmet Haşim'inkiler gibi beğenilen, sevilen dizeler. Od gitmiş, odun kalmış." (Anday 1978: 174).

Anday, *Osmanlılar döneminde* Türkçenin yaşadığı sıkıntılı günleri birçok yazısında dile getirmiştir. Medreselerde Türkçenin öğretilmediğini söyleyen Anday, buralarda Arapçanın okutulduğunu belirtir.[325] Anday'a göre Osmanlının olumsuz tutumu nedeniyle Türkçe ağır bir saldırıya uğramıştır: "Bütün Osmanlı dönemi içinde medreselerde dil olarak sadece Arapça okutulduğu da göz önünde tutularak Türkçenin nasıl bir saldırıya uğradığı anlaşılır." (Anday, 2012: 317-18). Bir başka yazısında yine Osmanlılar döneminde Türkçenin öğretilmediğini belirten Anday, Türkçeyi bilgisiz halkın ve ozanların kullandığını belirtir: "Medrese döneminde Türkçenin öğretimi yoktu. Türkçe anadan babadan öğrenilir, evde sokakta konuşulurdu. Halk ozanlarının okumasız yazmasız olmaları bundandır. Onlar şiir söylemeyi ustalarının ağzından, kulakla öğrenirlerdi."(Anday, 2012: 98). Niyazi Berkes de Anday gibi medreselerde Türkçenin öğretilmemesini ve Türkçe için ortaya çıkan olumsuz durumu işaret eder:

> "Medresenin resmî dili Arapça idi. Medreselerde Türkçe okutulmazdı. İslam dini yoluyle, bu dilin hukuk dili olarak Türkçenin çerçevesi içine sokulabilme ve yayılış derecesiyle orantılı olarak birçok Arapça sözcükler Osmanlı dilinin temellerinden birini kurmuştu." (Berkes, 1978: 249)

Anday, Osmanlılar döneminde Arapçaya ağırlık verildiğini ve bu dilden sonra da Farsçanın geldiğini belirtir: "Medresede sadece Arapçanın okutulduğunu göz önüne alalım, Farsçanın öğretimi buna eklenecekti elbet. (Anday 1994a: 105-106) sözlerine "Ama Osmanlıca denilen karma dilin üçüncü öğesi olan Türkçe'yi kim, nereden öğrenecekti?" (Anday 1994a: 105) şeklinde sorgulayıcı bir biçimde devam ederek Türk dilinin öğretilmediğini gün ışığına çıkarır. Türkçenin hor görülmesini sürekli vurgulayan Anday, Türk dilindeki sorunun nedenini şu şekilde açıklar: "Âşıkpaşazade'nin, Mercimek Ahmed'in yolundan

[325] Anday şu yazılarında Osmanlı medreselerinde Türkçenin öğretilmediğini yinelemektedir: 2002b, 161; 2009b, 300; 2002, 328-331; 1994, 105; 2002, 161; 2012, 98- 99.

giderek gelişseydi, bugün güçlüklerimiz bunca büyük olmayacaktı.” (Anday, 2009: 179). Cumhuriyet sonrasında yaşanan dil tartışmalarını düşünecek olursak Anday'ın bu tümcede söylediği doğruluk kazanmaktadır. Türklerde dil bilinci, Kaşgarlı Mahmud, Âşık Paşa ve Ali Şir Nevai gibi sayısı bir elin parmaklarını geçmeyen aydınları bir kenara koyarsak, yitirilmiştir.

Cumhuriyet'ten önce Türkçede yaşanan önemli gelişmelerden biri de İstanbul ağzının Ulusal edebiyatçıların çalışmaları sonucunda Osmanlıcanın yerini almasıdır. Ülkemizde 1910'lara kadar iki dilin konuşulduğu kabul edilmiştir: Konuşma dili ve yazı dili. Konuşma dili daha çok yurttaşın konuştuğu dil iken yazı dili ise yazın dili olarak algılanagelmiştir. Melih Cevdet Anday, Türkiye'de önce yazı dilinin sonra da konuşma dilinin yaratıldığını ileri sürer: “Bizde, nedense, konuşma dilinin yazı dilinden çıktığını, düşünen az. Oysa bu çok açık. Yazı dili olmıyan bir yerde konuşma dili olabilir mi?” (Anday 1961: 33).

Genç Kalemler dergisinde başlayan Yeni Lisân anlayışı, Türkçeyi yabancı dillerin etkisinden kurtarmayı amaçlamıştır. Başta Ziya Gökalp ve Ömer Seyfettin olmak II. Meşrutiyet döneminde eser veren birçok aydın, yazı dili ile konuşma dili arasındaki ayrımın kalkmasını savunmuşlardır. Ulusal Edebiyatçıların dildeki amaçlarını Kemal Ateş şu şekilde özetlemektedir:

> “1. Ulusal dilimize erişebilmek için, yüzyıllardan beri konuşma dili olamayan Osmanlıca hiç yokmuş gibibir yana atılmalı, halk edebiyatına yön vermiş olan Türkçe benimsenmelidir. Yazı dilinde de İstanbul halkının özellikle İstanbul hanımlarının konuştuğu, Türkçe örnek alınmalıdır. Yani konuşma dili yazı dili haline getirilmeli.
>
> 2. Halk dilinde eşanlamlısı bulunan Arapça ve Farsça sözcükler atılmalı, tam eşanlamlısı bulunmayanlar korunmalıdır.
>
> 3. Halk dilinde yaşayan, söyleniş ve anlam yönlerinden yanlış sayılan Arapça ve Farsça sözcüklerin bu bozulmuş biçimleri Türkçe sayılmalı, bu tür sözcüklerin yazılışları da söylendiği gibi olmalıdır.
>
> 4. Yerlerini yenilerine bırakmış, ölü bir nitelik kazanmış olan eski Türkçe sözcükler yeniden diriltilmemelidir.
>
> 5. Yeni bir terim yapılacağı zaman, önce halk dilindeki sözcükler arasında aranmalı, bulunmazsa Türkçe eklerle Türkçe köklerden türetilmeli, türetme de olanaksızsa Arapça ve Farsçadan alınmalıdır. Teknik alanlarla ilgili sözcüklerse yabancı dillerden olduğu gibialınmalıdır.

6. Arapça ve Farsçanın ekleri, kuralları ve bu kurallara göre yapılmış tamlamaları dilimize sokulmamalıdır.

7. Halkımızın bildiği ve kullandığı her sözcük Türkçe sayılmalıdır.

8. Ülkemiz Avrupa uygarlığına kesin bir biçimde girmeye kararlı olduğuna göre, bütün çağdaş kavram ve anlamları karşılayacak yeni sözcüklere gereksinmemiz vardır. Bunun için en etkili yol, bu uygarlığın anıtlaşmış yazınsal, bilimsel ve felsefi yapıtlarını çevirmek, o yapıtlardaki kavramlara karşılıklar bulmaktır" (Ateş 2011: 45).

Yeni Lisân anlayışına, Osmanlıcayı savunanlar soğuk bakmışlardır. Hem Ulusal Edebiyata hem de Türkçeleşmeye karşı çıkanlar arasında Süleyman Nazif, Abdullah Cevdet, Mahmut Talat, Cenap Şahabettin gibi kişiler dikkat çekmektedir. Bunların başında da Kurtuluş Savaşı'na karşı çıkıp Serv Antlaşması'nın imzalanmasını doğru bulan ve aruz ölçüsünü heceye karşı savunan Cenap Şahabettin gelmektedir. Cenap Şahabettin'le Milli Mücadele yıllarında tartışan Yakup Kadri, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları* adlı yapıtında onun hakkında ayrıntılı bilgi verir:

"(…) Cenap Bey Mütareke'nin ilk günlerinden itibaren Milli Mücadele ruhuna aykırı bir yol tutmuş ve Ali Kemal'in çıkardığı 'Peyam-ı Sabah' gazetesinde birtakım menfi yazılar yazmağa başlamıştı. Bunlardan bir tanesi, *Kılıçlara, Mahmuzlara Veda* başlıklı bir yazısı bende şiddetli bir tepki uyandırmış ve kendisine İkdam gazetesinde *Kılıç ve Kalem* başlığını taşıyan bir yazımla sert bir karşılık vermiştim. Bunun üzerine o da bana çatarak aramızda epeyce ateşli bir polemik açılmıştı. Milli Mücadele İstanbul'unun havasını bilenlerce, Cenap Şahabettin'in bu polemikten nasıl bir bozgunluk içinde çıktığım tahmin etmek güç değildir. İşte o hava içinde *Mahmuzlara, Kılıçlara Veda* yazısıyla Cenap Bey, Damat Ferit hükümetinin Sevr diktası hükümlerinden birine göre Türk Ordusu subay kadrosunun tasfiyesine baş layışını alkışlıyordu." (Karaosmanoğlu 1990: 158-159).

Zamanla Cenap Şahabettin'de yalınlaşma görülürken Süleyman Nazif Osmanlıcayı savunmaya devam etmiştir:

"(…) Yeni Lisan hareketine başından sonuna kadar çarşı çıkan Cenap'la Süleyman Nazif'tir. Fakat Yeni Lisan hareketi onlara da tesir etmiştir. Terkipleri terketmemekte ve dilimize Osmanlıca demekte israr eden Cenab'ın ve Süleyman Nazif'in dillerinde de değişme görülür. Cenab'ın 1908'de yazdığı makalelerle 1920'den sonra yazdıklarının (nesir ve şiir) dili aynı değildir. 1920'den sonra yazdıklarında bariz bir sadeleş-me vardır. Süleyman Nazif ise bu konuda daha mutaassıp ve olmuş, terkipli üslûbunu bırakmamıştır." (Ercilasun 1995: 103).

Ömer Seyfettin, Yeni Lisân anlayışına karşı çıkanlara dili bir ulusun var olma nedeni olarak gördüğünü belirterek yanıt vermiştir.[326] Tahsin Yücel, *Dil Devrimi ve Sonuçları* adlı yazısında Yeni Lisancıların tutuculardan çekinerek Arapça, Farsçadan gerekli durumlarda yeni sözcükler alınabilir dediklerini belirtmektedir. Yine Tahsin Yücel bu yapıtında Ziya Gökalp ve onun izleyicilerinin halk kavramını İstanbul halkı olarak sınırladıklarını ve çelişik bir duruma düştüklerini de belirtmektedir:

> "Hiç kuşkusuz, Ziya Gökalp için de, çoğu izleyicileri için de gittikçe daha türkçe bir yazı dili oluşturmak, bu yazı dilinde halkın konuştuğu türkçeye gittikçe daha çok yer vermek söz konusudur: Ne var ki, 'İstanbul konuşması / En sâf, en ince bize' gibi, sorunu öncelikle beğeni açısından ele alan, dolayısıyla bilimsellikle fazla bir ilgisi bulunmayan bir görünüşten yola çıkılınca, bir yandan *halk* kavramı iyice bulanıp daralarak *İstanbul halkı* anlamına gelmeye başlar, bir yandan da elden geldiğince yalın, elden geldiğince açık bir yazı dili oluşturmak isteyenler, bırakmak istedikleri yapay yazı dilinden en çok etkilenmiş olan çevrenin konuşma dilini ölçüt olarak benimsemek gibi çelişkin bir duruma düşerler. Örneğin, başlattıkları 'Yeni lisan' akımı tutucu çevrelerin sert ve sürekli tepkilerine yol açan *Genç Kalemler* yazarları bile, 'İstanbul Türkçesini en tabiî bir lisan' olarak niteledikten sonra, kendi araladıkları kapıyı kendi elleriyle kapatırcasına, 'Yeni lisan ilim lisanına da te'sir edeceği içün artık ıstılahlar ve umumiyetle yeni ta'birler ve Arabcanın, Acemcenin basit lâfızlarından, yahud Türkçe terkiblerden teşkil olunacaktır,' demekte hiçbir sakınca görmezler. Meşrutiyet döneminin bu genç yazarlarının ulusçuluk bilincinden kuşku duymak haksızlık olur, ama yeni terim üretiminde türkçeye arapça ile acemceden sonra üçüncü sırayı verdiklerine göre, ulusal dil bilinçlerinin yeterince geliştiğini söylemeye olanak yoktur.

---

[326] Ömer Seyfettin'in Yeni Lisan ve dil konularındaki görüşlerini, Yusuf Ziya Öksüz şöyle açıklamaktadır:
"1) Türk dilini, bu edebiyat zalimlerinin ellerinden kurtararak, halka kendi diliyle faydasına yarayacak şeyler yazacak, memleketimizde okumak muhabbetini uyandırmaya çalışacağız.
2) Bir millet ancak lisanda yaşayabilir; buna değer vermeyenler, yeterince Türklüğünü duyamayanlardır.
3) Müşterek bir lisanı olmayan millet, rabıtasız sürüler sayılır. Lisan en kavi bir bağdır.
4) Türkçe, bizim manevi ve mukaddes vatanımızdır. Bu manevi vatanın istiklali, kuvveti, resmî ve millî vatanımızın istiklalinden daha mühimdir. Çünkü vatanını kaybeden bir millet, eğer lisanına ve edebiyatına hâkim olursa mahvolmaz, yaşar ve yine bir gün gelir siyasî istiklalini kazanır; düşmanlardan intikam alır. Fakat bir millet lisanını bozar, kaybederse hatta siyasî hâkimiyeti kalsa bile, tarihten silinir. Esirleri onu yutar.
5) Kendi düşündüklerimizi halkın, yani milletin lisanıyla yazalım ve İstanbul Türkçesini bütün Türklüğün edebî lisanı yapalım.
6) İstanbul Türkçesi: Ne softaların ve ulemanın konuştuğu gibi çok Arapçalı lisan; ne hala divanlardaki eski edebiyat lisanını kullanarak birçok Arapça, Acemce terkipler yapan muharrirlerin hususi lehçeleri; ne ihtiyar ve muhafazakâr memurların konuştukları basmakalıp tabirli Babıâli Lisanı; ne Tanzimat maarifiyle tahsil görmüş kadınların lisanı; ne gayri Türkler (yabancılar)'in konuştukları lisan, İstanbul Türkçesi değildir. İstanbul Türkçesi, İstanbul'da yerli Türk hanımlarının konuştuğu tabii ve sade Türkçedir.
7) Her lisanın kendine mahsus bir bünyesi vardır. Şimdiye kadar Türk sarfı yazanlar, Arapçanın yahut Fransızcanın sarflarını numune ittihaz ederek, Türkçeyi bu iki lisanın kalıplarına sokmaya çalışmışlardır.
8) Lisanımızın kendi kendine Türkçeleşmesini beklemek boştur. Biz cehdedip Türkçeleştirmeli; kendimizi eski edebiyat lisanının intibalarından, selikamızdan olmayan klişe terkiplerden kurtarmalıyız." (Öksüz, 1995: 143).

> Onlara göre, *hikmet-i bedâyi* yerine *bedaat* denilmeye başlanırsa, sorun kendiliğinden çözümlenmiş olacaktır. *Bedaat* türünden bir sözcüğün o dönemin 'İstanbul efendisi'nin ağzına yakışmayacağını savunmak da zordur doğrusu." (Yücel 2007: 37).

Edebiyat dilinin İstanbul ağzından oluştuğunu belirten Anday, İstanbul ağzının tek bir lehçeden oluşmadığını belirtir. Birçok yazısında İstanbul ağzını ele alan Anday, bu konuyu en kapsamlı şekilde 1990'da yayımlanan *Sevişmenin Güdüklüğü ve Yüceliği*[327] adlı yapıtında yer alan "Konuşma Dilinden Yazı Diline" başlığını taşıyan yazısında ele alır. İstanbul ağzında hem yerli hem de yabancı unsurların etkisinin olduğunu belirten Anday, İstanbul ağzının doğuşunu İstanbul'un alınmasına değin götürür. İstanbul, Türkler tarafından ele geçirilince Türk nüfusun az olduğunu vurgulayan Anday, Anadolu'nun çeşitli bölgelerinden İstanbul'a insan taşındığını söyler.

> "Örneğin bugünkü Aksaray semti, Konya Aksaray'dan gelen halkın yerleştirildiği mahalledir. Böylece İstanbul'da, Anadolu ve Rumeli'nin çeşitli ağızlan biraraya gelmiş oldu. Sadece bu olguyu göz önünde tutmak, İstanbul Türkçesine salt İstanbul'dan kaynaklandığı için (Padişahın oturduğu kent, pâytaht olduğu için) bir ayrıcalık tanınmamış olduğunu göstermeye yeter sanırım. İstanbul Türkçesi bir bakıma karma bir dil olup çıktı. Buna Rumların, Ermenilerin (Ermenileri Anadolu'dan getiren de Fatih Mehmet'ti), İtalyanların katılımlarını da eklersek, bu karma dilin niteliği daha iyi anlaşılır. Saraydaki İtalyan, Fransız, Rus, Çerkez, Gürcü kadınlarının şiveleri de bu dili etkilemekte gecikmemiştir." (Anday 1990: 175-176).

Anday bu yazısının ilerleyen bölümlerinde İstanbul Türkçesinin diğer ağızlara üstünlüğünü şu şekilde açıklar: "Türkçenin neredeyse bütün söyleyişlerinin bir süzgeçten geçirilmesiyle oluşmuştur, bu bakımdan üstünlüğü hiçbir bölgeyi, ağzı zorlamamıştır. Buna, İstanbul'un, güzel sanatlara, sanayi ticarete merkezlik etmiş ve dünya ile ilişkiye açık bir kent olduğunu da ekleyelim" (Anday 1990: 176). Osmanlıcanın yazıyı, şiiri ne denli yabancılaştırırsa yabancılaşırsın, bu konuşma dilini hiçbir zaman bozamadığını söyleyen Anday, Osmanlıca ile konuşma dilini birbirinden ayırır. Ziya Gökalp'in "(...)güzel Türkçeyi özellikle İstanbul'un eski semtlerinde oturan bilisiz kadınların konuştuğunu" ileri sürdüğünü bildiren Anday, bunun nedenini "Okumuşların konuşmalarında ise Osmanlıcanın etkisi ağır basıyordu. Bu yüzden edebiyat dilinde konuşma dili nerdeyse görünmüyordu."(Anday 1990: 176-177) sözleriyle açıklığa kavuşturur. Anday, İstanbul ağzının nasıl Türkçede

---

[327] Melih Cevdet Anday, *Sevişmenin Güdüklüğü ve Yüceliği,* İstanbul: Çağdaş Yayınları, s. 174-177, 1990.

örnek alındığını açıklarken Avrupa'da da yaşana benzeri durumlara değinir: İspanya'da Castilla dili ile Floransa lehçesi gibi. Bunlardan Floransa lehçesini şu şekilde açıklar:

> "İtalyan edebiyatını yaratan Floransa lehçesidir. Buna Toscana lehçesi demek daha doğru olur. İtalya'daki lehçeler arasında yazı diline en yakın olanı Toscana lehçesi idi. Çünkü ilk iki büyük ozanı, Dante Alighieri (1265-1321) ile Petrarca (1304-1374) ve ilk büyük düzyazı ustası, öykü yazarı Boccaccio (1313-1375) Toscanalıydı. Bu yazarların çok değerli yapıtları Toscana dilini bütün İtalya'ya zorla benimsetti." (Anday 1990: 176).

Anday, "İstanbul Türkçesi, yazımıza temel olduğu gibi, tiyatromuzun da dilidir." (Anday 1990: 176), sözlerini de dillendiriyor.

Türkçe, Cumhuriyet'in duyurulmasından sonra ulusal bir dil olarak kendini göstermiştir. Türk tarihinde Türkçe ilk kez, Cumhuriyet döneminde devlet tarafından sahiplenilmiş ve savunulmuştur: "Cumhuriyet Döneminde Türk tarihinde bir ilk olmak üzere 'dil' bir devlet meselesi olarak görüldü ve konuyla ilgili pek çok çalışma yapıldı." (Türk, 2012:74).

Anday, Cumhuriyet'ten sonra Türkçenin önemsenmesini uluslaşma düşüncesiyle açıklamaktadır. Dine dayalı bir ümmet devleti olan Osmanlının yerine kurulan laik ve ulusal Türkiye Cumhuriyeti'nin kendi ulusal dilini de yaratmasının normal olduğu kabul edilmelidir. Anday'a göre, Türkçe gerçek değerine Cumhuriyet'ten sonra ulaşmıştır. Çünkü, Osmanlılar döneminde medreselerde Arapça öğretilirken Türkçe dilbilgisi Cumhuriyet sayesinde okullara girmiştir: "Unutmayalım ki, Türkçe dilbilgisi dersleri okullara Cumhuriyet döneminde konmuştur." (Anday 2009b: 300). Anday kimi denemelerinde de Türkçe Dil Bilgisi yazan dilcilere de değinir. Bunların başında da Ahmet Cevat Emre gelir. [328] 19. yüzyılda Hint-Avrupa dillerinin önemsendiğini belirten Anday, Türkçe üzerine yabancıların çalıştıklarını şöyle açıklıyor: "Türk dilini (ve tarihini) inceleyenler ise daha çok Ruslar ve Çinliler oldu." (Anday 1994: 380). Anday, Türkçeyi savunan felsefecilerin Cumhuriyet döneminde yetiştiğini belirtir:

> " (…) Prof. Macit Gökberk'in yaman bir Türkçeci olması, hiç de 'heves'ten değildir, felsefe anlayışının gereğidir. Türkçe düşünmeliydik, dilimiz, her dil gibi, bir dünya görüşünü içinde saklıyordu, onu bulup ortaya çıkarmalıydık. Cumhuriyet döneminde

[328] bkz. Anday 2009, 26-30.

> yetişen (başka hangi dönemde yetişecekti ki!) bütün felsefecilerimizin dili kurma çabası içinde bulunmaları rastlantı değildi." (Anday, 2001: 325).

Anday, Türkçenin Batılılarca bilinmediği için, edebiyatçılarımızın Avrupa'da tanınmadığını söyler: "(…) Türkçe, Avrupalı uluslarca hiç bilinmediği için bizim ozanlarımız, yazarlarımız dünyaca tanınamıyorlardı." (Anday, 1992:120).

Rumeli Türkleri (Örneğin Makendonyalı Türkler) konuştukları Türkçenin en doğru Türkçe olduğunu savunurlar, diyen Anday, *Rumeli Türkçesi*ni de birçok yazısında ele almıştır. Anday, Rumeli ağzı ile İstanbul ağzını karşılaştırarak şöyle açıklar:

> "Bir örnek üzerinde durursak, onların ağzındaki 'gideyir' sözünün, İstanbul ağzındaki 'gidiyorsan' Türkçenin ses kurallarına daha uygun olduğu söylenebilir. Çünkü büyük ses uyumu kuralına göre (oldukça geniş ve işlek bir kuraldır) Türkçede hiçbir sözcük 'o' ünlüsü içeren bir hece ile son bulamaz 'yor' takısı, bu bakımdan büyük ses uyumu kuralına aykırıdır. Ne yapacaksınız ki, edebiyatımız İstanbul ağzını temel almıştır ve 'yor' İstanbul ağzında oluşmuştur." (Anday 1990: 174-177).

Anday, Türkçeye yabancı sözcüklerin neden girdikleri üzerinde de durur: "Türkçemizi din yolundan Arapça, şiir yolundan da Farsça baskına uğratmıştır. Oysa o dillerle bizim dilimiz arasında hiçbir akrabalık yoktur; Arapça Semitik diller ailesindendir, Farsça ise Hint-Avrupa dil ailesinden." (Anday, 2002b: 161). Türkçenin tarihsel gelişimi diyebileceğimiz bu dönemlerde İslamiyet'in kabulünden Cumhuriyet'e kadar geçen dönemde Türkçe genelde dışlanmıştır. Selçuklular döneminde karanlık yüzyıllar geçirirken Osmanlılarda ise Arapça ve Farsçanın baskısına uğramıştır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasından sonra Türkçe gerçek kimliğine ulaşmıştır.

4.3. OSMANLICA

XV. yüzyılın ortalarında oluşmaya başlayan Osmanlıca; Arapça, Farsaça ve Türkçe olmak üzere çeşitli dillerin karışımından oluşan bir dildir.[329] Osmanlıca Türkçeden çok yabancı

---

[329] "Osmanlıca: XV. yüzyılın ortalarından başlayarak Osmanlılar döneminde Batı Türkçesinin Arap ve Fars kültürünün etkisiyle aldığı biçime verilen ad. XX yüzyılın başlarına değin süren Osmanlıca yerine *Lisan-ı Osmanî* terimi de kullanılmıştır. Osmanlıcanm belirleyici özelliği, söz varlısının Türkçe, Farsça ve Arapça sözcüklerden oluşmasıdır. Karma

dillerin etkisinde gelişmiştir. "halbuki", "hiçbirşey" gibi sözcükler Osmanlıcayı net olarak açıklamaya yeter. Çünkü "hal" Arapça, "ki" Farsça, "bu" ise Türkçedir. Aynı şekilde "hiç" Farsça, "bir" Türkçe, "şey" ise Arapçadır. Görüldüğü gibi üç dilden sözcükler alınarak farklı anlamlarda kullanılmıştır. Osmanlıcanın gerçek adının "Lisan-ı Rum" olduğunu belirten İsmail Habib Sevük, Osmanlıcayı adlandırırken coğrafyayı ve ümmetçiliği de dikkate alır. Bütün Müslüman âleminde aruzla yazılmıyan şiirin, şiir addedilmediğini söyleyen Sevük. Divan edebiyatında heceli sözlerin şiir sayılmadığını söyler. Tezkerelere hiçbir halk ve saz şairinin giremediğini belirten Sevük, "Arapça diğer Müslüman milletlerinin dillerine binlerle ve binlerle kelime doldurdu." (Sevük 1940: 408) dedikten sonra şöyle devam eder: "Yalnız biz türkçenin kapısını farisîye de açtık. Arabca mukaddes olduğu için onun kelimelerine dokunulamazdı. Arap kelimeleri kendi kaideleriyle ve kendi kanunlariyle geldiler." (Sevük 1940: 408). Sevük, Osmanlıcanın ortaya çıkışının da bu gelişmelerden sonra olduğunu vurgular. Osmanlıcaya Lisan-ı Rum, Divan şairine de Şair-i Rum dendiğini söyler:

> "Arabca[330] böyle girince farisî de öyle girecek, bu suretle üçüzlü bir dil meydana geldi. Bunu türkçeden ayrı bir edebiyat dili olarak kabul ettik. Bu dilin adına 'Lisan-ı Rum' denildi.Anadolu'ya Romalılardan kalma olduğu için 'Diyar-ı Rum' denilirdi; o üçüzlü dile 'Osmanlıca' denmesi Tanzimattân sonradır. Ondan önce Türk şairine 'Şair-i Rum' denirdi. Tanzimat şairlerinden Ziya Paşa, Bağdadlı Ruhi'ye nazire olarak yazdığı 'Terkib-i Bend'' de onun için şöyle dedi:
> Meydan-ı sühande yoğiken sen gibi bir er

---

bir yapısı vardır. Osmanlı döneminin yazı dili olarak kullanılmıştır. Bir bakıma *zümre dili* sayılır. Çünkü, XV. yüzyılın ikinci yarısından sonra toplumun yapısında yaşama ve dünya görüşleri birbirinden farklı çevreler, katlar ortaya çıkmıştır. Her çevrenin kendine özgü bir dil ve edebiyat anlayışı vardır. Sözgelişi, saray ve medrese çevreleri Arapça ve Farsçayı benimsemiş, bu dillerden alınan söz değerleriyle duygu ve düşüncelerini biçimlendirmeye özen göstermişlerdir. Bunun doğal sonucu olarak Divan edebiyatı oluşmuştur (Bkz. Divan edebiyatı). Aydınlar, sanatçılar Türkçeyi yetersiz bulmuş, Arapça ve Farsçayla ürünler vermişlerdir. Türkçenin yatağını bu dillerden alınan sözcükler, tamlamalar doldurmuştur. Fiil ve adların çekimi dışında, dilin işleyiş düzeni Arapça ve Farsçanın etkisi altında kalmış, ve'li, ki-li bağlaçlarla Türkçe sözdizimini zorlayan yapay bir cümle örgüsüyle sürdürülmüştür. Örneğin, XVII. yüzyılda Nergisi (1592-1635) şu türden cümlelerle anlatımını biçimlendirir: *Bâlâ-yı kûr-sâr-ı serinde âşiyan -saz olan zâğ-ı cîfe-hâ-ı cân-ı habisi şigâf-ı târekinden nişiîp-gâh-ı dûzaha pervaz eyledi.* Bu cümlenin içerisinde olan ve eyledi gibi sözcüklerin dışında Türkçe sözcük yoktur. Cümlenin sözlü karmaşık bir anlatımı vardır. Yazarın ereği bir şey anlatmak, anlaşılmak değil, sanat göstermektir. Bunun için de üç sözcükle anlatılacak bir düşünceyi alabildiğine uzatmakta, söz oyunlarına yer vermektedir. Yazarın söylemek istediği şudur: *Canı cehenneme uçtu.* Görüldüğü gibi, Osmanlıca yapay bir dildir. Günlük dilden, konuşma dilinden iyice uzaklaşmıştır. Bu uzaklaşma, bireysel kimi girişimler ve gelişmeler dışında, Tanzimat'a değin sürüp gitmiştir. Tanzimat dönemi yazarları (bkz. Tanzimat edebiyatı) halkın anlayabileceği bir dille yazma ilkesini benimsemiştir ama, Osmanlıca, II. Meşrutiyet'ten sonra yalınlaştırılmış bir Türkçeye yerini bırakmaya başlamıştır." (Özdemir, 1990: 218-19).

330 Orijinal metinden aynen alınmıştır.

> Bir şair-i Rum oldu sana şimdi beraber." (Sevük 1940: 409).

Osmanlıcanın egemen olduğu dönemlerde Türkçe geri plana atılmıştır. Bu nedenle kendisini geliştirme olanağını da yitirmiştir. Osmanlıcanın Türk diline yaptığı kötülüğün saymakla bitmeyeceğini söyleyen Agâh Sırrı Levend, şu örnekleri verir:

> "Bunlardan biri, Arapça ve Farsça kuralları Türkçe kelimelere de uygulama yolunu açmış olmasıdır. Meselâ: 'ayrı'dan 'ayrıyeten', 'yakın' dan 'yakinen', 'gidiş' ten 'gidişat' gibi kelimeler uydurulmuş ve dilde anarşiye giden yanlış üretmelere meydan verilmiştir. Son zamanlarda, 'önem' kelimesinden 'önemiyet' gibi gülünç uydurmaların yapıldığı bile görülmüştür. Halk bunları kıyas yoluyla yapar, ne kadar gülünç olduğunun farkına varmaz; mazurdur." (Levend 1982: 185).

Levend'in belirttiği bu uydurma sözcüklerin yanında tamlamalar da Arapça ve Farsçadan alınmıştır. Bâkî'nin şu beyitinde geçen tamlamalara yakından bakalım: *Bir hüsn dahi bağladı hatdan izâr-ı yâr/ Etrâf-ı bağ hûb olursa benefşe-zâr.*[331] Bu beyitte geçen "izâr-ı yâr", "Etrâf-ı bağ" gibi tamlamalar Farsçadır. Bu tamlamalardan birincisinde geçen "izâr" Arapça, yâr ise Farsçadır. İkinci tamlamada geçen "etrâf" Arapçadır ve tarafın çoğuludur. "Bağ" ise Farsçadır. Bu konuda Muharrem Ergin de düşüncelerini açıklamıştır. Ergin'e göre adların alınmasıyla başlayan Arapça, Farsça zamanla o kadar ileri gitmiştir ki Türkçe eylemlerin yerine birleşik Arapça, Farsça sözcüklerden oluşan birleşik eylemler ortaya çıkmış ve son aşamada da Türkçe tümce yapısı ağır bir darbe yemiştir:

> "Osmanlıca devrinde Türkçeyi saran bu Arapça ve Farsça unsurlar, sayısız Arapça ve Farsça kelime ve terkipler olup esas itibariyle isim sahası içinde kalmıştır. Fakat bu sahada o kadar ileri gidilmiştir ki bütün isim cinsinden kelimeler ve cümle içinde isim muamelesi gören bütün kelime gurupları Arapça ve Farsça kelimelere ve terkiplere boğulmuştur. Bu müthiş istilâdan fiil kökleri bile yakasını kurtaramamış, Türkçenin basit fiil kökleri yerine Arapça -ve Farsça kelimelerle Türkçe yardımcı fiillerden yapılmış birleşik fiiller kullanılarak Türkçe/bugün de .yaşamakta olan sayısız yabancı köklü birleşik fiil ile dolmuştur. Fiil dışında kalan isim cinsinden bütün kelimeler ve isim muamelesi gören kelime gurupları sahasını böylece Arapça ve Farsça kelimelere sıfat ve izafet terkiplerine kaptıran yazı dilinde umumiyetle Türkçe olarak isim ve fiil çekimi ile cümle yapısı kalmıştır. Fakat cümle yapısı da, Türkçe kalmakla beraber, ağır darbeler yemekten kendisini kurtaramamış, bir çok defa esas bünvesi yıkılarak bozuk bir kelime yığınından ibaret olmuştur. Hülâsa, Türk yazı dili Osmanlıca devrinde esas yapısı Türkçe olan fakat Türkçe Arapça ve Farsçadan meydana gelen ücüzlü, karışık son derece sun'î bir dil manzarası göstermiştir." (Ergin 1972: 19).

[331] Cem Dilçin, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, s.106, 1997.

Dil Devrimi ve Sonuçları adlı kitabı ile Cumhuriyet döneminde Türkçede gerçekleştirilen devrimleri araştıran Tahsin Yücel, Osmanlıcanın Türkçe olmadığını başka bir dil olduğunu belirtmektedir:

> ”Osmanıca yalnızca yabancı kökenli sözcükleri almakla yetinmeyip türkçenin yapısına uymayan ‘dilbilgisi kuralları’ da alarak birlik ve denge kurallarını yoksaymış, daha doğrusu türkçenin kendi öz yapısı dışında birlik ve denge aramaya yönelmiş, bunun için de sonunda türkçeden ayrı bir dil olup çıkmıştır.”(Yücel 2007: 29).

Yücel, yazısını “…türkçe ile osmanlıca arasındaki uzaklık, fransızca ile ingilizce arasındaki uzaklıktan daha az değildir.” (Yücel 2007: 29) diyerek tamamlar. Muharrem Ergin de Yücel’le aynı görüşleri paylaşarak Osmanlıcayı kendinden önceki ve sonrasındaki Türkçeden ayırır. [332]

Osmanlıcanın halka yabancı bir dil olduğunu belirten Niyazi Berkes, bunun nedenini “Bu dilin gelişmesinde ihtimal ki üçü de toplumdan ayrı kalan üç kurul kaynak hizmetini görmüştü; medrese, enderun ve tasavvuf.” biçiminde açıklar.” (Berkes, 1978: 249) sözleriyle açıklar. Osmanlıcayı bir yozdili (jargon) olarak tanımlayan Ali Dündar ise, Osmanlıcanın doğuşunu Osmanlıların kültürsüzlüğüne bağlar:

> “Osmanlı, bilimde, sanatta ve yönetim biçiminde yeni bir düşünce üretmemiş; Araptan, Acemden ve son olarak da Bizanstan alabildikleriyle yetinmek durumunda kalmıştır. Bir anadili bilinci ve siyasası oluşturamayan Osmanlı, Araptan, Farstan ve Bizanstan derlediği yönetim aygıtları ve yönetim düzeneklerinin yanında, onların dilsel varlıklarını da almak zoruda kalmıştır.”(Dündar 1998: 152)

Anday, *Felsefesiz Yaşamak* adlı kitabında yer alan “Dilin Korunması” yazısında Osmanlıcayı yapma-yapay bir dil olarak tanımlamaktadır: “Osmanlıca dediğimiz dil yapay bir dildir, konuştuğumuz dilden kaynaklanmaz.” (Anday 2002b:161). Yazısının ilerleyen bölümlerinde Osmanlıca döneminde sözcüklerin sınıflandırmasını yapsaydık, “Bizim ansiklopedik sözlüklerimizde parantez açıp ‘Arapça’ ya da ‘Farsça’ demeye kalksaydık, bütün sözlük parantez içinde kalırdı.” (Anday 2002b:161) diyerek Türkçe sözcüklerin

---

[332] “Osmanlıcayı Batı Türkçesi içinde bilhassa Türkiye Türkçesinden ayrı bir devre hâlinde tutan şey, onun dış yapısıdır, iç yapı, yani Türkçe bakımından yalnız Eski Anadolu Türkçesinden farklı bulunan Osmanlıca, dış yapı, yani yabancı unsurlar bakımından Eski Anadolu Türkçesinden de, Türkiye Türkçesinden de çok büyük farklarla ayrılan bir devre manzarası gösterir. Bu devre, Türkçenin yabancı unsurlar tarafından tam mânâsiyle istilâ edildiği, Türkçeyi Arapça ve Farsça unsurların son haddine kadar sardığı devredir.” (Ergin 1972: 19).

neredeyse hiç kullanılmadığı gerçeğini dile getirir.[333] Niyazi Berkes ise *Türkiye'de Çağdaşlaşma* adlı yapıtında Osmanlıcayı ele alarak bu dili Urducaya[334] benzeterek açıklar:

> "Yönetici devlet tabakasına giren kişilerin dili Arapçadan, Farsçadan, Rumcadan, İslav dillerinden gelen zengin, fakat halkın anlamadığı bir dil olarak birkaç yüzyıl boyu gelişti. Osmanlıca, Hindistan'daki Moğol imparatorluğunun ordu ve saray dili olarak geliştirdiği Urdu dili gibi yapma bir dil oldu. Temeli Türkçe olmakla birlikte, içine Türk dilinin köken ve yapı bakımından bağlı olmadığı dil ailelerinden yalnız sözcükler değil kurallar da sokulduğu için konuşma dili olarak değilse bile yazı dili olarak Türk dili konuşan halk kütlelerinin dilinden uçurumla ayrılan bir dil olmuştu." (Berkes, 1978: 249)

Berkes yazısının ilerleyen bölümlerinde Osmanlıcanın düzme bir dil olmasını öğrenilmesindeki güçlükle açıklar: "Bu dili elde etmiş olmanın asıl ispatı kendini yazıda gösterir. Bu dilde yazabilmek için ne denli uzun bir eğitim görme gerektiğini hatırlarsak ne denli düzme bir dil olduğunu kavrarız." (Berkes, 1978: 249).

Osmanlıcaya ilk ciddi tepkiler Tanzimat döneminde ortaya çıkmıştır. Özellikle Ziya Paşa[335], Namık Kemal, Ahmet Vefik Paşa ile Şemsettin Sami yazılarında Osmanlıcayı eleştirmişler, artık halkın anlayacağı yeni bir dilin gerekliliği üzerinde durmuşlardır. Tanzimat dönemi aydınlarının başında gelen Namık Kemal, dili edebiyat üzerinden ele alır. Ömer Faruk Akün'ün belirttiğine göre, Namık Kemal, evrensel anlamda edebiyatın insanı düşündürdüğünü, bilgiyi yaydığını; ama yapay Osmanlıca nedeniyle Türkiye'de bu durumun gerçekleşmediğini şöyle anlatır: "Türk edebiyatının halkın anlayamadığı sun'î dili dolayısıyla bu fonksiyonlarından hiçbirini yerine getiremediğini belirtmiştir." (Akün,2006: 374).

---

[333] Anday, *Geleceği Yaşamak* adlı kitabında Urdu dili hakkında ayrıntılı bilgi vermektedir. Bkz: 1994, 16.

[334] "Urduca orijinal bir dil değildir; Türkçe, Moğolca, Farsça, Sanskritçe, Arapça, Hintçe karışımı bir dildir. Gazneli Mahmut'un Hindistan alt kıtasını fethiyle, buraya gelen Türk askerlerinin bölge halkıyla kaynaşması sonucu gelişmiş ve pek çok Türkçe kelime de Urducaya geçmiştir. Çok basit bir dil bilgisi yapısı olmasına rağmen harf birleşimleri yana doğru olduğu gibi aşağı doğru uzaması Urduca'nın zor öğrenilir bir dil olmasında büyük bir etkendir. İslam dünyasının önemli tasavvuf klasikleri bu dilde yazılmıştır. Daha çok dini ve edebi ürünleri mevcuttur." (http://tr.wikipedia.org/wiki/Urduca, 24.06.2014).

[335] Tanzimat yıllarıda devlet dairelerinde kullanılan dilin durumunu Ziya Paşa "Şiir ve İnşa" adlı makalesinde şöyle anlatır: "Hâlâ Bâb-ı Âlî ve devâir-i sâireden yazılan muharrerât-ı resmiye gerçi eski zamanlarda gelen erbâb-ı maarif iktidârında kâtibler olmadığından, evvelki münşeât derecesinde mu'akkad değilse de, bunlar da ol babanın veled-i zinâsı olduklarından, yine seci' ve rabt u maânisi mevhûm u meşkûk ibârât ile memlûdur." (aktaran Ercilasun, 2007: 299).

Anday, Osmanlılar döneminde Arapça sözcüklerin tek tek değil bir aile olarak girdiğini belirtir ve şu örnekleri verir: "Özellikle Arapçanın Osmanlıcadaki yeri, 'yabancı sözcük' sondan çok daha başka, çok daha önemli bir nitelik taşır; sözcük, dilimize tek tek değil, aile olarak girmiştir: Cami, i cemaat, cemiyet, içtima, müçtemi..." (Anday 2002:161). Anday bu tutum nedeniyle Arapça grameri öğrenme durumunun ortaya çıktığını vurgular. Osmanlıcanın yabancı unsurları çok fazla barındırması nedeniyle öğrenilebilmesi için yabancı dillerinde de gerekli olduğunu belirten Anday, Osmanlıcanın ulusal olmadığını da belirtir: "Eskiden yönetim, siyasa dili olan Osmanlıcanın (edebiyata sonra geleceğim) öğretimi için gerekliydi Arapça Farsça. Biliyoruz ki, Osmanlıca ulusal bir dil değildi, halk onu konuşmazdı, anlamazdı da." (Anday, 2009: 99).

Osmanlıcanın Türkçe olduğunu savunanlara karşı çıkanlar, birçok kanıt ileri sunmuşlardır. Yapay Osmanlıcanın Türkçeden farklı bir dil olduğunu Agâh Sırrı Levent'in verdiği şu örnek net olarak ortaya koyar: "Kafasını kılıçla gövdesinden ayırdı Türkçedir; bunu demek için Nergisi'nin kullandığı Mikrâs-ı tigile gerden-i kâfur-iltibasmdan fark-ı pürlemeânını cüda kıldı cümlesi Osmanlıcadır." (Levent 1960: 12). Bu örneğe ek olarak 16.yüzyılda yaşayan Bâki ve Köroğlu'nun şiirlerine bakıldığında Osmanlıca-Türkçe farkının özleştirmeyle ilgili olmadığı görülecektir.[336] Osmanlıcanın bir kültür dili olmadığını

---

[336] "Benden selam olsun Bolu Beyi' ne
Çıkıp su dağlara yaslanmalıdır.
Ok gıcırtısından kalkan sesinden
Dağlar sada verip seslenmelidir.

Düşman geldi tabur tabur dizildi
Alnımıza kara yazı yazıldı.
Tüfek icad oldu mertlik bozuldu
Eğri kılıç kında paslanmalıdır.

Köroğlu düşer mi yine sanından,
Ayırır çoğunu er meydanından,
Kırat köpüğünden , düşman kanından
Çevrem dolup şalvar ıslanmalıdır."

(Cem Dilçin, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi,* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları s. 15, 1997).

"Âb-ı hayât-ı lâ'lüne ser-çeşme-i cân teşnedür
Sun cür'a-i câm-ı lebün kim âb-ı hayvan teşnedür

Can la'lin eyler ârzu yâr içmek ister kanumı
Yâ Rab ne vadîdür bu kim can teşne cânân teşnedür

belirten Anday, Hilmi Yavuz'un Arapça-Farsçanın okullarda öğretilmesini istemesine karşı çıkar.[337] Türkiye'de devrimlere karşı çıkan sağcı-dinci kesimin öteden beri Arapçanın öğretilmesini istediğini söyleyen Anday, bunu yaparken de Avrupalıların Latinceyi okutmalarını ileri sürdüklerini belirtir.

Bilindiği gibi Arapça ve Farsça, Türkçenin bağlı bulunduğu dil ailesinden gelmediği için aralarında yapısal bir ilişki de söz konusu değildir. Anday, Arapça ile Türkçenin farklı dil ailelerinden geldiklerini belirtir. Bu iki dil arasındaki farklar: Arapça sözcüklerin kökünün değişmemesi yani, bükümlü dil olması Türkçenin ise eklemli diller arasında yer almasıdır. Ayrıca Arapça semitik dillere girerken dil ailesi bakımından Türkçe Ural-Altay dil ailesine girer. Bunlara ek Arapçanın tümce yapısı ile Türkçenin tümce yapısı da farklıdır. Türkçede *özne-nesne-yüklem* sırası izlenirken Arapçada *özne-yüklem-nesne* sırası söz konusudur. Bu farklara dikkat çeken Anday, Arapçanın Türkçe için kaynak dil olamayacağını vurguladıktan sonra bugünkü Batı dilleriyle Latince ilişkisine geçer. Latincenin Avrupa'da öğretilmesinin nedenini: "(...) çünkü Avrupa dilleri Yunanca, Latince kökenlidir, demek bir Avrupalı için bu dilleri bilmek hem zorunlu, hem de yararlıdır." (Anday 2002b:161) sözleriyle açıklar. Arapça dersine karşı çıkan Anday, liselere Osmanlıca dersinin konmasını isteyenleri de şiddetle eleştirir. Bunların amaçlarının Latin alfabesini kaldırmak ve şeriat devleti için gerici ordusu yetiştirmek olduğunu söyler:

> "Besbelli, ortada Lise öğrencilerine nesih ile rik'ayı öğretmek ve bir gün Latin abecesini ortadan kaldırma fırsatı doğduğunda, Arap abecesini yarım yamalak da olsa sökmuş bir gerici ordusunu hazır bulundurmak. Gerici diyorum çünkü bu, şeriat devleti kurma hazırlıkları içinde görülmesi gereken bir girişimdir ve bizim gericilerin kafa yapısını anlatmakta çok öğretici bir örnek olarak ortaya çıkmaktadır: Belli bir yazı

Âb-ı zülâl-i vasluna muhtâc tenhâ dil degül
Hâk üzre kalmış huşk-leb deryâ-yı umman teşnedür

Bezm-i gamında cân ü dil yandı yakıldı sâkıyâ
Depret elün sür ayagı meclisde yârân teşnedür

Cânâ zülâl-i vaslunı agyâr umar uşşak umar
Âb-ı sehâb-ı rahmete kâfir müselman teşnedür

Giryân o Leylî-veş nola sahrâya salsa Bâkî'yi
Mecnûn'un âb-ı çeşmine hâk-i beyâbân teşnedür"
(Bâki Dîvânı, s.142-143, 1994)
[337] (Hilmi Yavuz, "Dil ve Eğitim" *Politika*, 16 Nisan 1976).

> çeşidine kutsallık tanımak. Bu da elbet belli bir dile (Arapça'ya) kutsallık tanımanın yolunu açacaktır.” (Anday, 1992: 93-94).

Türk ulusunun Osmanlıcayı konuşmadığını belirten Anday, Osmanlıcanın yazı dili olduğunu zamanla çok cılız olarak konuşma diline sızdığını şöyle belirtir: “Osmanlıca dediğimiz dilin bir özelliği de yazı dili olmasıydı. Ulusumuz o dili konuşmazdı. (...) bir yazı dili özelliği taşıyan Osmanlıca biraz yumuşayarak konuşma diline girmiştir.” (Anday, 2008: 226).

Anday, bir karma dil olan Osmanlıca için öncelikle Arapçanın sonra da Farsçanın medreselerde okutulduğunu ancak bu dilin hiçbir zaman öğretilemediğini şu şekilde açıklar:

> “ (…) Cumhuriyet dönemine değin okullarımızda Arapça, Farsça okutulurdu ama öğretilemezdi. Rüştiyelerde, idadilerde Arapça, Farsça okumuş olanlar bu dillerde yazılmış kitapları anlayamazlar, bu dilleri konuşamazlardı. Arapça, Farsça o zamanlar okullarda hani şu ‘Osmanlıca’ denilen karma dilin öğretimi için gerekliydi. Arapçayı, Farsçayı tam olarak öğrenebilmek için ayrı bir eğitimden geçilirdi. ‘Babam bilirdi, bana da öğretti,’ diyenlere bakmayın siz, ne babası öğrenebilmiştir, ne kendi. Bir gün kendisine yanlış bilet kesilmesi yüzünden otobüste bar bar bağıran bir Arap turiste yardım etmek isteyen biri, bildiği Arapçaya güvenerek, ‘Sehven, sehven,’ diye araya girmişti de Arap hiçbir şey anlamamıştı, unutmam.” (Anday, 2009: 98).

Günümüzde Osmanlıca sözcüklerin yanlış öğretildiği ve okunduğu eleştirisi yapılmaktadır. Anday, Osmanlıcanın eskiden de bileninin çıkmadığını belirtir: “Bırakalım halkımızı, gençlerimizi bir yana, bugün Osmanlıcayı hakkı ile bilen hiçbir aydınımız yoktur. Doğrusu aranacak olursa, eskiden de yoktu.” (Anday 1994a: 105). Yazısının ilerleyen bölümlerinde Osmanlılar dönemine giden Anday, Osmanlı aydınının Türk’e ve Türkçeye bakışını şöyle açıklar: “Osmanlı aydınına gelince, onun Türk’ü ve Türkçeyi nasıl aşağı gördüğünü biliyoruz. Osmanlı aydını, Osmanlıca denilen karma ve bir benzeri olmadığı için uydurma bir dille bir kültür oluşturmuştu saray çevresi için.”(Anday, 2009b: 99).

Melih Cevdet, Osmanlıcayı “(...)halkın anlamadığından yakınmak boşunadır, çünkü onun için yaratılmamıştı.” (Anday, 2009b: 99) sözleriyle Osmanlıcanın halktan uzaklığını bir kez daha vurgular.

Günümüzde Türkçenin durumuna baktığımızda Melih Cevdet Anday’ın haklı çıktığı

görülmektedir. Çünkü yüz binden fazla sözcüğün bulunduğu *Türkçe Sözlük*'te altı bin 500 dolayında Arapça sözcük kalmıştır.[338]

Osmanlıcanın bir imparatorluk dili olduğu gibi bir düşüncenin de başta Mehmet Kaplan olmak üzere bazı araştırıcılarca savunulduğu bilinmektedir; fakat Osmanlıcanın varlığını sürdürdüğü Tanzimat yıllarında yaşayan Namık Kemal, Osmanlıcanın bırakın imparatorluk dili olmayı, yalnızca Türkler arasında bile birliği sağlayamadığını söyler:

> " (…) edebiyatın en mühim hizmetlerinden birinin millî birliği sağlamak olduğunu, Türkçe'nin Osmanlı sınırları içindeki alfabesi bulunmayan kavimlere bile lisanlarını unutturamadığını, diğer Türk ülkelerindeki Türkler ile lisanen anlaşmanın mümkün olmadığını söylerken tamamıyla millî bir anlayışla hareket etmiştir." (Akün, 2006: 374)

Tahsin Yücel de Namık Kemal gibi Osmanlıcanın imparatorluk dili olamadığını düşünür. Osmanlıcanın halka uzak olduğu ve konuşma diline etkisinin, yazınsal, hukuksal, yönetimsel terimler dışında çok az olduğunu belirten Tahsin Yücel, kent merkezlerinden uzaklaştıkça konuşma ve yazı dilinin arasındaki farkın daha da arttığını belirtir. Yücel, Osmanlıcanın hiçbir zaman, başkentte bile konuşma dili olamadığını söyler: "(…) ama merkezlerden uzaklaştıkça bu eğilim azalır, yapay yazı dilinin konuşma dili üzerinde görece de olsa bir etkisi bulunduğu yadsınamasa bile, başkentte de herhangi bir dönemde *konuşulan* bir dil konumuna erişmiş olduğunu söylemek zordur." (Yücel 2007:179).

Osmanlıca, Osmanlı devleti ile ortaya çıkmış bir ümmet çağı dilidir. Bu devletin yıkılmasıyla Osmanlıca da ortadan kalktı. Artık ulus ve laik devletlerin egemen olduğu bir dünyada farklı ulusların sözcüklerine, yapısına ve dine dayanan bir karma dilin yaşama olanağı kalmamıştır. Osmanlıca özellikle yeni Türk alfabesinin kabul edilmesi ve Arapça-Farsça derslerinin kaldırılmasıyla beslenme kaynaklarını yitirmiştir. Bunun yanında halkın büyük çoğunluğunun Osmanlıcaya yabancı kalması ve onu kullanmaması da çabuk

---

[338] Türkçede en çoktan en aza doğru yabancı sözcük sayısı: "Arapça 6.512, Fransızca 5.537, Farsça 1.375, İtalyanca 606, İngilizce 513, Rumca 447, Almanca 105, Latince 68, Rusça 39, Yunanca 35, İspanyolca 31, Ermenice 24, Bulgarca 22, Macarca 15, Moğolca 12, Japonca 12, İbranice 8, Fince 2, Malay dili 2, Portekizce 2, Soğdca 2, Arnavutça 1, Korece 1, Sırpça 1, Slavca 1. Çeşitli diller aracılığıyla Amerika, Brezilya, Madagaskar, Maldivler yerlilerinin dilinden geçme çok az sayıda sözcük de Türkçenin söz varlığında yer alır." (TDK, 2011: 2672).

unutulmasını hızlandırmıştır. Anday, Osmanlıcanın öğretilebilir olmaktan çıktığını, bir daha Osmanlıcaya dönülemeyeceğini belirtir: "Osmanlıcaya dönmeyeceğiz, dönemeyiz, iki dilli olmayacağız bir daha, unutacağız Osmanlıcayı." (Anday, 2009: 109). Denilebilir ki, Osmanlıcanın boyunduruğundan kurtulan Türkçe, son beş yüzyılın en iyi günlerini geçirmektedir.

4.4. HARF VE DİL DEVRİMLERİ

Harf Devrimi ve Dil Devrimi birbirleriyle bağlantılı olduğu için aynı başlık altında ele alınmıştır. Tarihsel sırasına göre önce Harf Devrimi sonra da Dil Devrimi açıklanmıştır.

1 Kasım 1928'de gerçekleştirilen Harf Devrimi, Türk tarihinde çok önemli bir yere sahiptir. Çünkü, yaklaşık bin yıl süren Arap alfabesinin sonunu getirmiştir. Melih Cevdet Anday, Yeni Türk haflerinin önemini, "Bugün artık biliyoruz ki Latin abecesinin benimsenmesi, Dil Devrimi'nin başlangıcı olmuştur."(Anday, 2009b:318) şeklinde açıklar. Cumhuriyet'ten önce Osmanlılar döneminde, Arap alfabesinin Türk dilinin ses yapısına uygun olmadığı farklı zamanlarda söylenmiştir. Eldeki bilgilere göre Arap alfabesine ilk karşı çıkan Kâtip Çelebi olmuştur.[339] Arap alfabesi, ses varsıllığı bakımından dünyanın en önde gelen dillerinden biri olan Türk diline uygun değildir. Arap alfabesinde ünlü sayısı az olduğu için sesli harfler bakımından zengin olan Türkçede farklı sıkıntılar doğmuştur.

> "Türkçedeki sesler hep kısadır. Arapçadaki sesler ise hem kısa, hem uzundur. Bunlara karşılık Arap Alfabesinde Türkçeye uymayan pek çok sessiz harf de vardır. Harfler kelimenin başında, ortasında ve sonunda biçim değiştirirler ki, bundan Araplar bile yakınmaktadır. Hem bu zorluk hem de hangi seslinin, hangi sessizin nasıl ve nerede gösterileceği Türkçede rastlantıya kalmış,kelimeleri okuma yerine, biçimlerini ezberleme yöntemi doğmuştur. Bu da iyi bir öğretim yolu değildir. Kısacası bu alfabe Türk dilinin yazılmasını, okunmasını, öğrenilmesini zorlaştırıyordu. Bu yüzden gelişme imkanlarından yoksun kalıyordu." (Mumcu, 1994: 211)

---

[339] "Arap alfabesinin Türkçenin ses sistemini karşılamaktan uzak bir yazı sistemi olduğu gerçeği Osmanlının yetiştirdiği en büyük aydınlardan biri olan Katip Çelebi tarafından 17. yüzyılda ilk olarak dile getirilmiştir." (Türk 2012: 72).

Tanzimat yıllarında artık birçok aydın Latin alfabesinin alınmasını savunmaya başlamışlardır. Birinci Dünya Savaşı yıllarıda da bu tartışmalar artarak sürer. Türkiye'de yeni harflere geçilmeden önce 1926'da Azerbaycan'da yapılan Bakû Türkoloji Kongresi'de tüm Türklerin Latin alfabesine geçişi savunulmuştur: "1926'da yapılan Bakü Türkoloji Kongresi'nde bütün Türklerin Latin alfabesini kullanması yolunda bir karar alınmış ve Çuvaşlar dışında kalan bütün Türk toplulukları bu kararı uygulamışlardır." (Türk, 2012: 72). Atatürk, Bakû Türkoloji Kongresi'ne temsilciler göndermiştir.[340] Ahmet Mumcu, Atatürk'ün yeni Türk alfabesinin kabulünde oynadığı rolü ve yazı devriminin gerekliliğini şu şekilde açıklamaktadır:

> "Atatürk, Türk Dilinin okuyup yazılmasının kolaylaşması, eğitim ve öğretim işlerinin yaygınlaştırılması için harf değişikliğine gitmenin gerekli olduğunu düşündü. 1926 yılından itibaren yaptırdığı araştırmalar sonucunda, Lâtin Alfabesinin Türkçenin yapısına en uygun bir alfabe olduğu anlaşıldı. Bu harfler ele alındı, yeniden düzenlenerek hazırlandı ve 1 Kasım 1928'de 'Türk Harfleri Hakkında Kanun' kabul edildi. Bu arada bu işin hiç de kolay birşey olmadığını, çalışmaların yıllarca sürebileceğini ileriye sürenler oldu. Ama büyük inkılâpçı bu görüşü benimsemedi. Eski harfleri birden bire bırakmayıp yeni harflerle birlikte kullanma önerilerini kabul etmedi. Ona göre böyle bir geçiş döneminde herkes yine alıştığı Arap Harflerini kullanacaktı. Atatürk'ün çabalarıyla ve O'nun rehberliğiyle, birkaç ay içinde bütün yazı işlerinde Türk Harflerine geçildi. Türk Milleti, millî harflerini pek çabuk benimsedi, Türk dilinin, bilim ve kültürünün gelişmesi, ilerlemesi harf değişikliğinden sonra olmuştur." (Mumcu, 1994: 211)

Yeni Türk alfabesi konusunda birçok yazı kaleme alan Anday, kendisinin de ilköğretim yıllarında Arap alfabesiyle eğitim gördüğünü belirtir. Eski yazıdaki yazı çeşitlerini de öğrendiğini söyler.[341] Melih Cevdet, 1978'de önce *Cumhuriyet*'te yayınlanan daha sonra 2009'da da *Gökyüzü Haritası* adlı kitabında çıkan "Türk Abecesi" adlı yazısını yeni Türk harflerine ayırmıştır. Anday bu yazıda Arap abecesinin Müslümanlığın kabulünden sonra

---

[340] "1926 yılında Azerbaycan'ın başkenti Bakü'de toplanan Birinci Türkoloji Kongresi'ne Fuat Köprülü, Hüseyinzade Ali Bey ile o sıralar Türkiye'de çalışmakta olan Macar bilgin Mesaroş Yula'yı Türkiye'yi temsil etmek üzere göndermiştir."(Türk 2012: 79).

[341] "Ben eski yazıyı ilkokulda okudum, ortaokula geçtiğimde yeni Türk abecesi kurulmuştu, onu öğrendim. Demek istiyorum ki, eski yazıyı biraz bilirdim. Sonra Ankara Kitaplığında üç yıl kadar Osmanlıca, Arapça, Farsça kitapları fişlemekle görevlendirildiğim için o yazıyı daha da ilerlettim. Önce bu yazı üstüne söyleyeceklerimi söyleyeyim, sonra arşiv konusuna döneriz. Osmanlı döneminde kullanılan Arap-Fars yazısının çeşitleri vardı, sayayım; Kufi, sülüs, mesih, talik, divani, celi divani, tarassul, siyakat, hürde, gubari ve rik'a. Bunlardan siyakat özellikle maliye ve evkaf işlerindeki kayıtlarda kullanılmıştır. (Anday, 1992:92).

alındığını belirttikten sonra yaşanan sıkıntıları açıklar. Ona göre, Arap alfabesinin alınması, Türkçeyi büyük bir güçlükle karşı karşıya getirmiştir. Anday, Cumhuriyet sonrasında yapılan yeni Türk alfabesine kadar bu sorunların sürdüğünü belirtiyor. Anday *Yiten Söz* adlı kitabında da ünlü-ünsüz sıkıntısına değinir. Victor Hugo'nun adının nasıl yanlış okuduğuna değinir: "Arap abecesi ile okuma yazma öğrendiğimiz dönemde, ona "Hogo" derlerdi, yabancı dil bilmeyenler. Çünkü Arabın "vav" ünsüzü bizde hem ünsüz, hem ünlü olarak kullanılırdı; üstelik 'o'yu, 'u'yu, 'ü'yü, 'ö'yü karşılardı." (Anday, 1992a:346).

Yazı devriminin Türk toplumuna büyük yararları olmuştur. Bu yararların başında da okur-yazar oranının artması gelir. Yeni Türk abecesiyle birlikte yabancı sözcüklerin atılması da hızlanmıştır. Arapça eğitimi ortadan kalkınca, Türkçe ile dil ailesi olarak ya da sözcük yapısı bakımından hiç bir yakınlığı bulunmayan, bu dilden alınan sözcükler yanlış okunmaya başlanmış, bir açık ortaya çıkmıştır. Bu sorunun çözümünde yeni Türk alfabesi büyük rol oynamış, Türkçeye dönüşü hızlandırmıştır: "İşte Latin alfabesi bu açıklığı gözler önüne sermiş, bu yüzden de Türkçecilik akımının hızlanmasında büyük yarar sağlamıştır." (Anday 1974: 88). Tahsin Yücel, Yazı devriminin önemini aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

> "1928'de gerçekleştirilen abece devrimi 'özellikle sesliler açısından çok yetersiz olan Arap yazısı'nın atılması ve 'Latin abecesinden yola çıkılarak türkçenin ses düzenine kesinlikle uyacak biçimde hazırlanan yeni Türk abecesi'nin benimsenmesidir. Kimileri bu değişikliği bizi geçmişimizden koparan kısır ve zararlı bir girişim olarak nitelerler, oysa çok olumlu sonuçlar sağlar:
>
> 1)ülkede okuryazarlığın hızlanıp artmasını, dolayısıyla öğretimin gelişmesini alabildiğine kolaylaştırır;
>
> 2)Arap abecesinin kullanımında tam tersi olmuşken, arapçanın ve farsçanın biçimlerini türkçenin ses kurallarına uymaya zorlar;
>
> 3)yabancı biçimlerin gerçek konumlarını ortaya çıkarır; böylece, gittikçe daha bilinçli kullanıcıların bu yabancı biçimlerden rahatsızlık duymalarına neden olur.
>
> Sözlükbilimsel yenilemeye gelince,
>
> 1) dilin güncel durumuyla hiç mi hiç bağdaşmayan yabancı sözcük ve deyimlerin yerine türkçelerini koymayı,
>
> 2)yabancı kökenli ve karmaşık terimleri atmayı ve türkçeyi geniş ölçüde yerli bir bilimsel, felsefel, hukuksal ve yönetsel terimler bütünüyle donatmayı,
>
> 3) bu terimler bütününe bir tür çeviri yoluyla Batı bilimlerinin ve Batı düşüncesinin terimlerini de eklemeyi amaçlar." (Yücel 2007: 184-185).

Latin alfabesine karşı çıkanlar da olmuştur.[342] Latin alfabesiyle eski kültürle bağlantıların kesildiği görüşüne karşı çıkan Anday, Atatürk'e karşı olanların sürekli bunu gündeme getirdiklerini belirtir: "Atatürk devrimleriyle, özellikle Latin abecesinin benimsenmesinden sonra geçmişimizle aramızda bir kopukluk olduğu savı ikide bir ortaya atılır." (Anday, 1999:197). Anday bu konuyu ayrıntılı olarak ele aldığı "Türk Abecesi" adlı yazısının bir bölümünde "Geçmişimizden koparıldık diyenler hangi yapıtlardan yoksun kaldığımızı gösterseler iyi olurdu. Böyle bir yapıt gösterilemez. Bugün bilim ve yazın bakımından telif ve çeviri kitaplığımız tarihimizin hiçbir döneminde varılamamış bir zenginliktedir." (Anday 2009: 319) sözleriyle yazı devrimine karşı çıkanlara yanıt verir. Gerçekte yazı devriminden en büyük zararı Osmanlıca görürken en büyük yararı gören ise Türkçe olmuştur: "harf devrimi kesinlikle dil devrimini, yani karma bir dil olan Osmanlıcadan ulusal bir dil olan Türkçeye geçişi getirecekti ve nitekim getirdi." (Velidedeoğlu 1979: 15).

Latin alfabesinin kabül edilmesiyle birlikte okuma ve yazma kolaylaşmıştır. Özellikle 1928'den sonra açılan Millet Mektepleri'yle [343] birlikte okuma-yazma seferberliği başlatılmış ve çok kısa sürede milyonlarca insan okur-yazar durumuna getirilmişitir.

Türk dilini yabancı dillerin boyunduruğundan kurtarmak için gerçekleştirilen *Dil Devrimi*, Türkçenin sahip olduğu aslındaki yalınlığa ve zenginliğe dönüşün de bir başka adıdır. Dil Devrimi'ni bir yandan devlet gerçekleştirirken bir yandan da aydınlar gönüllü olarak bu hareket içinde yer almışlardır. Dil Devrimi'ni aydınlama süreciyle birlikte ele almak gerekir. Çünkü bu alanda yapılan çalışmaların amacının laik toplumun yaratılmasındaki rolü de büyüktür. Anday'a göre, biz kendi başımıza, kendi düşüncelerimizle kaldığımız sürece,

---

[342] Karşı çıkanların başında gelen Kazım Karabekir, 5 Mart 1923 tarihli "Hâkimiyeti Milliye'de: "Bizim İslâm harflerimiz yeterli değilmiş, onun için Latin harflerini almalıymışız. Bu Latin harfleri alındığı gün memleket alt-üst olur. Yabancılar İslâm dünyasına karşı diyecekler ki; Türkler ecnebi yazısını kabul etmişler ve Hristiyan olmuşlardır. Böyle fikirler içimize girmesin. Sonra kendi aramızda birbirimizi yeriz." Prof. Fuat Köprlü de 1 Kasım 1926 tarihli Milli Mecmua'da: "Latin harflerinin kabulüne taraftar olanlar zannediyorlar ki Batı medeniyetini bu suretle daha çabuk ve kolay temassül edebiliriz. Halbuki Garp medeniyetine temessül harflerimizin tebdili ve Latin harflerinin kabulüyle kabil olmaz."

[343] "12 Kasım 1928'de çıkarılan bir yönetmelikle, 'Millet Mektepleri' açılarak, 15-45 yaş arasındaki kadın-erkek bütün yurttaşlara, bu okullara gitme zorunluluğu getirildi. 1929-1937 yılları arasında 2.500.000 kişi bu okullardan geçmiştir." (Tanilli 2004: 60).

gerçi bir dil sıkıntısı çekmiyoruz, "(...) ama konu, toplumumuzu çağdaş toplumlar düzeyine çıkarmak konusu olarak ele alınırsa durum değişir, dilimizi kurmak işi, kaçınılmaz bir sorun olarak karşımıza çıkar. (Anday, 1974:226). Anday bu sözleriyle çağdaş uygarlık için de Dil Devrimi'ne gereksinim olduğunu belirtir. Ayrıca Türkçeni diğer diller kadar zengin olduğunu ortaya çıkarmak da bir diğer hedefler arasındadır.[344]

12 Temmuz 1932'de kurulan Türk Dil Kurumu tarafından aynı yıl 26 Eylül'de Birinci Türk Dil Kurultayı toplanmıştır. Bu kurultayda Türkçenin yabancı dillerin baskısından kurtulması ve yalınlaşması için şu kararlar alınmıştır:

> "1.Osmanlıca sözcüklere Türkçe karşılıklar bulmak.
> 2.Eski belgelerden Türkçe sözcükleri tarayıp yeniden kullanım alanına çıkarmak.
> 3.Anadolu halkının kullandığı Türkçe sözcükleri derlemek, kullanım alanına sürüp yaymak.
> 4.Türkçenin tarihini araştırmak, kökenine yönelmek.
> 5.Türkçenin yapısını, sözcük köklerini, eklerini incelemek, buna göre yeni Türkçe sözcükler türetmek; özellikle bilim dallarındaki ihtiyacı karşılamak üzere terim yaratma yollarına gitmek.
> Görüldüğü gibi bugüne dek dilimizin özleşmesi için yapılan işlere yukarıdaki kararlar ışık tutmuştur, yani dil adına yapılan işlerin temeli Ata'nın güçlü elleriyle atılmıştır."(Ateş 2011: 47).

Uzun bir geçmişi olan dillerin hepsinde bir değişim olmuştur. Çünkü çağlar değişir, insanların dünyaya bakışları farklılaşır, gereksinimleri değişir. Bunlara ek olarak yönetim sistemleri, ekonomik yapıları değişir. Tüm bunlar bir ulusun konuştuğu dili de yakından etkiler. İnsanlar konuştukları sahip oldukları dili yaşadıkları çağa göre yeniden değerlendirip ihtiyaçlarına göre değişime giderler. Bir dili değiştirmeyi, yoktan başka bir dil kurmayı hiçbir gücün başaramayacağını vurgulayan Melih Cevdet, dildeki değişime şu sözlerle katılır: " (…) her dil, belli dönemler içinde değişikliğe uğrar. Sözgelişi, biz bugün sözcüklerimizin neredeyse hiçbirini asıllarındaki gibi kullanmıyoruz, zaman onları biçimce ve anlamca değişikliğe uğratmıştır." (Anday 1994a: 106).

---

[344] "Cumhuriyet'in kuruluşuyla, Türkçenin devletin resmi dili olması ve başka dillerin egemenliğinden kurtarılması, ancak egemenlik-dil ilişkisiyle açıklanabilir. 1932'de toplanan Birinci Türk Dili Kurultayının temel amacı, Türkçenin diğer diller karşısında zengin bir dil olduğunun araştırılıp ortaya çıkarılmasıdır" (Özdemir 2012:2511)

Anday, "Dil Devrimi"nin düşüncesinin yanlış anlaşıldığını da belirtir: "'Dil Devrimi' sözü de yanlış anlaşılmıştır. Buradaki 'devrim' sözü, dili değiştirmek anlamına gelmez, dildeki değişmeyi bilinçli olarak hızlandırma anlamınadır." (Anday 1994a: 106). *Akan Zaman Duran Zaman* adlı kitabında da Dil Devrimi'nin ne olduğunu benzer şekilde açıklayarak gerçek amacı şu şekilde belirtir: "(...) Devrimi, dilimizi değiştirme gibi anlamak yanlıştı; yapay bir yönetici sınıf dili yerine, anadilimizi canlandırmaktı söz konusu olan." (Anday 1984b: 86). Dil üzerine yapılan çalışmaları, dilimizi kurmak şeklinde açıklayan Anday, Dil Devrimi yerine: "(...) ben, 'dil devrimi' yerine, 'dilimizi kurmak' deyimini kullanmayı bu yüzden yeğliyorum." (Anday, 1974:226) diyerek yanlış anlamaların önüne de geçmek ister.

Melih Cevdet, 1982'de yayımlanan *Yiten Söz*[345] adlı kitabında yer alan " Yazar mı, Bilim Adamı mı?" adlı denemesinde Türk Dil Kurumu'nun bir akademi olmadığını ayrıntılı olarak ele alır. Anday akademi isteyenlerin, geçekte Türkçenin kendini bulmasına karşı çıkanlar olduğunu belirtir. Anday'a göre bir dil akademisi kurulsaydı, özleşmeye karşı çıkanların istekleri gerçekleşecekti:

> " (…) dil akademisi kurulmasını isteyenler, biliyorduk ki, Türkçe'nin özleşmesine karşı olanlardı. Demek onlar, eğer bir akademi kurulursa dilimizin özleştirmeci yazarların etkisinden kurtarılacağı inancındaydılar. Başka bir deyişle, bilim adamlarından kurulacak olan akademi, dil olaylarını saptayacak, fakat onların yönlendirilme çabalarını önleyecekti. (Anday, 1992a: 106-107)

Anday dil akademisi konusunu *İmge Ormanları* adıyla 1994'te yayımladığı yapıtında da ele alır. Dildeki yeniliğin halka maledilmesi için Atatürk'ün niçin Türk Dil Kurumu'nu akademi olarak planlamadığını "(…) Atatürk bir 'dil akademisi' kurmaya kalkışmamıştır, çünkü 'akademi' anlayışı, olayların arkasına takılmayı, olayları izlemeyi içerir daha çok." (Anday 1994a: 106) sözleriyle açıkladıktan sonra Türk Dil Kurumu'nda istekli çalışanların Türkçeye katkılarını belirtir: "(...) gönüllü üyeleri ile dili yurt çapında taramak, canlı sözcükleri toplamak, değerlendirmek işinin ardına düşmüştü. Derleme Sözcükleri ortaya çıktıkça, dilimizin taşıdığı cevher bütün parlaklığı ile gözleri kamaştırdı. (Anday 1994a:

---

[345] bkz. Anday 1982, 106-108.

106-107). Anday elde edilen sonucu şöyle özetler: "Cumhuriyet dönemi Türkçesi, öğrenilebilen ve öğretilebilen bir Türkçe olmuştur." (Anday 1994a: 107).

Anday'ın üzerinde durduğu sorunlardan biri de dile karışılıp karışılamayacağı konusudur. Bu sorunun *Genç Kalemler* dergisiyle başladığını belirtir. Dile dokunulmasını istemeyenlerin, onu canlı bir organizma olarak gördüklerini belirtir. Anday dilin canlı bir organizma olduğuna inanmaz: "(...) dil, canlı bir organizma değildir, insanlar arasındaki bir toplumsal anlaşma ürünüdür ve bir kez kurulduktan sonra, dönem dönem değişikliklere uğramıştır." (Anday, 1992a: 107) dedikten sonra Türkçenin tarihsel gelişiminden örnekler vererek dilin kendi haline bırakılmadığını söyler: "Bugün bir eski Türkçe, bir orta Türkçe, bir yeni Türkçe'den söz edebilmemiz bundandır. Bu değişmeleri doğasal saymak yanlış olur." (Anday, 1992a: 107).

Birinci Dil Kurultayı'na çağırılan Hüseyin Cahit Yalçın'ın dile karışılmasına karşı çıktığını belirten Anday, bu görüşün tam tersine Atatürk'ün dile müdahale ettiğini söyler: "Atatürk, Hüseyin Cahit Yalçın'ın inanışında değildi, toplumumuzun o gün içinde bulunduğu durumda dilin kendi başına bırakılması istenemezdi; bilim adamı ile yazarı ile bütün aydınlar dilimizin kendini bulması yönünde birleşmeliydiler." (Anday, 1992a: 108). Atatürk'ün gerçekleştirdiği Dil Devrimi'nin dili kendi haline bırakmama anlayışına dayandığını söyleyen Anday, dili yazarların mı, yoksa bilim adamlarının mı yaptığı sorusunu Türk Dil Kurumu ile birlikte şu şekilde açıklığa kavuşturur:

> "Atatürk'ün dil devrimi, 'Dil kendi haline bırakılamaz' ilkesine dayanır. Artık burada bilim 'seyirci' olmaktan çıkar, eylemci bir nitelik alır. Böylece de "Bilim mi? -Yazar mı?' ikiliği ortadan kalkar. Demek 'Dili yazarlar yapar' savı, 'Dile karışmayalım' savı ile bir anlama gelir. Nitekim Türk Dil Kurumu'nun bilimsel çalışmaları, özleştirmeci atılgan yazarlar için çok güçlü bir dayanak olmuştur." (Anday, 1992a: 108)

Anday bu açıklamalardan sonra "Hatta, 'Dili yazarlar yapar' inancında olan Hüseyin Cahit Yalçın, bundan ötürü eylem dışı bırakılmıştı." (Anday, 1992a: 108) vurgusuyla dilin halkla birlikte yaratıldığını söyler. Anday, Atatürk'ün Türk Dil Kurumu ile neyi amaçladığını şu şekilde özetler: " (...) onun kurduğu cemiyet Türkçe'nin tarihsel gelişimini incelemekle seyirci kalmayacak, tam tersine, dilimizin yapısal özeliklerini ortaya koyarak ona benliğini

kazandırmak yönünde çalışmalar yapacaktı. Böyle de oldu." (Anday, 1992a: 108).

Anday dili kendi başına bırakalım diyenleri ılımlı olarak değerlendirir ve düşüncelerinin işe yaramayacağını savunur: "Gerçi, 'Dili kendi başına bırakın efendim, kendi kendine değişir o,' diyenleri düpedüz ılımlı saymak yerinde gibi görünürse de, o düşüncenin işe yarar bir yanı yoktur." (Anday 1974: 227). Melih Cevdet dile kimlerin karıştığını ve müdahale sonucunda dilin başı boşluktan kurtulduğunu vurgular:

> "Çünkü, dil kendi kendine değişmez, onu o dilde konuşan, yazan kişiler değiştirir. Nitekim, yalnızca aydınlar, yazarlar değil, okuma yazma bilmeyenler de dili bilinçsiz olarak değiştirmektedirler. Bütün iş, bu değişmeyi başıboşluktan kurtarmak, onu bilimsel diyebileceğimiz bir yola sokabilmektir." (Anday 1974: 227)

Temeli Yazı Devrimi ile başlayan Dil Devrimi Türkçenin yabancı sözcüklerden arınmasında büyük rol oynamıştır. Türkçenin yabancı sözcüklerden kurtulmasında Türk Dil Kurumu'nun bu kadar başarılı olmasının gerçek nedeni gönüllü edebiyatçıların, bilim insanların bu uğurda içtenlikle çalışmalarıdır.

Anday'ın ısrarla üzerinde durduğu konulardan biri de Türkçenin aslına dönemesi hareketi olan *özleştirme*dir. Özleştirme çabaları, 1930'ların başında ortaya çıkmıştır. Bu hareketin ortaya çıkmasında Türk Dil Kurumu'nun birinci kurultayında alınan kararlar etkili olmuştur. Türk Dili Kurumu'nda uzun yıllar görev yapan ve özleştirme üzerine çalışan Emin Özdemir, özleştirmeyi şu şekilde tanımlar:

> "Özleştirme: Türkçenin, yabancı dillerden türlü nedenlerle aldığı yabancı kökenli sözcüklerin yerine Türkçenin olanaklarından yararlanarak Türkçe sözcük bulma, bunları yabancı sözcüklerin yerine geçirme işi. Başka bir deyişle, Türkçenin yatağını doldurmuş olan yabancı öğelerden Türkçeyi arındırarak, kendi öz değerlerine kavuşturma, gidecek dilimizi daha öz bir duruma kavuşturma işi." (Özdemir 1990:223)

Melih Cevdet Anday 1940'ların başından ölümüne kadar geçen zamanda dildeki yalınlaşmanın hep yanında olmuştur. Bu alanda hem yazılarıyla hem de yeni sözcükler ileri sürerek Türkçenin kendini bulması yolunda çalışmalar yapmıştır. Anday özleştirmeyi tanımlarken öğretimi olan bir Türkçeyi hedeflediklerini belirtiyor:

> "Özleştirme sözcüğü belki daha anlatıcı; dilimizden artık anlamını yitirmiş, bizim için öğretimi olmayan yabancı sözcüklerin atılması, bunların yerine öğretimi olan Türkçe

> sözcüklerin bulunması ya da yaratılması demeye gelir ki, gerçi bunun içinde ölçü kendiliğinden ortaya çıkıyor." (Anday 1974: 225)

Öztürkçe üzerine çalışan ve Türkçenin yalınlaşması konusunda büyük emek harcayan Anday, yeni bir sözcük türetirken nelere dikkat edilmesi gerektiğini birçok yazıda ele alıyor. Bunlar içerisinde en dikkate değer olanları şunlardır:

> "Bana kalırsa, yeni sözcükler türetirken, türetme kurallarına önemle bağlı kalmalıyız, ama bu da türettiğimiz sözcüğün tutmasını yüzde yüz sağlamaz. Bir sözcük türetirken bağlı kalacağımız kurallar nelerdir? Kökün Türkçe olması, ekin Türkçe olması, bir de türettiğimiz sözcüğün dilimizde bir benzeri bulunması(...)" (Anday 1961: 37)

Yeni sözcükler yaratma işinin bilimsel ve sanatsal yaratıcılığın ayrılmaz bir parçası olduğunu söyleyen Anday, bu unsurlara dayanan sözcüklerin uydurma değildir, var olanlara benzetilerek üretilmiş ya da var olanlardan türetilmiş olabileceğini belirtir. Anday: "(...) yeni kavramlara gerekseme duymayan bir toplum, duruk bir toplumdur, öylesi çürümeye, batmaya yol açar." (Anday 1994a: 107) dedikten sonra sözcük türetimini şu şekilde açıklar: "Bugüne değin yüzlerce, binlerce kez yinelenen bir doğruyu burada bir daha söylemekten kendimi alamıyorum: Yeni kavramlar için, bildiğimiz kökleri kullanmak elbette yeğrektir, bu kökler ise, en yakınımızda, demek anadilimizde bulunur." (Anday 1994a: 107). Anday yeni sözcük yapımı konusunda 2009'da çıkan Akan Zaman Duran Zaman adlı kitabında da düşüncelerini açıklar: "Bunun gibi, yaşam da kimi sözcükleri ortadan kaldıracaktır tutmadıkları için, onların yerini yenileri alacaktır. Yeniler ortaya atılırken kök-ek ilişkisi, ses kuralları ve benzer yapıdaki sözcükler önemle gözönünde bulundurulmalıdır." (Anday 2009b: 109).

Bilindiği gibi Ziya Gökalp konuşma dili ile yazı dili arasındaki ayrımın ortadan kalkması gerekliliği üzerinde durmuştur. II. Meşrutiyet yıllarında Osmanlıcacılara karşı Ulusal Edebiyatçılar büyük mücadele vermişlerdir. Tüm bunlara karşın başta Ziya Gökalp olmak üzere Türkçeyi savunanların Arapça, Farsça sözcüklere karşı net bir tavır alamadıkları görülmektedir. Melih Cevdet Anday onların bu ikircikli durumlarını eleştirmektedir. Anday, 1974'te yayımlanan *Yeni Tanrılar* adlı kitabında yer alan "Dilde Ölçü" başlıklı yazısında dilimizdeki yalınlaşma çabalarına değinmiş, bu yolda nelerin yapıldığını maddelemiştir. Bu

yazısının önemli bir bölümünü Ziya Gökalp'e ayıran Anday'a göre, Ziya Gökalp'in çelişkileri şunlardır:

> "Ziya Gökalp 'Türkçeleşmiş Türkçedir' diyordu. Ama, ona göre, yabancı dillerden, özellikle Arapçadan, Farsçadan dilimize girmiş sözcüklerin köklerini alıkoymak, Türkçe ekler getirmekle yetinmek, Türkçeleştirmek için yeterdi. Kök bilgisini bunca itelemenin, görmezlikten gelmenin yanlışlığı bir yana, Ziya Gökalp'in 'eklerle Türkçeleştirme' anlayışını zaman eskitmiştir.(...) Bilindiği gibi, talebe çoğuldur, talebeler demekle, Ziya Gökâlp'e göre, o sözcüğü Türkçeleştirmiş oluyoruz. Öyle ise, bugün kullandığımız öğrenci sözcüğünün hiç de bir gereği yoktur. "(Anday 1974: 227-228).

Melih Cevdet, Türkçeleştirmeyi tam olarak elde etmek için: "İmdi eklerle yetinmeyip, köklere değin gitmeyi, talebeler yerine, öğrenciler demeyi aşırılık mı sayacağız? "(Anday 1974: 228) diyerek köklerin de Türkçe olmasının gerekliliği üzerinde durur. Anday, Ziya Gökalp'in sözcüklerin atılması konusunda söylediklerinin doğru çıkmadığını belirtir: "Onun tutmaz dedikleri tutmuş, yaşar sandıkları yaşamamıştır..."(Anday 1974: 202). Dilin kendisini bulması için gönüllülerin büyük işler yaptığını belirten Anday, halkın dili ve eklerle aşağılık duygusundan kendimizi kurtardığımızı belirtir:

> "Bizi yüreklendiren, halkın diline dayanmak ve Türkçe köklerden yeni sözcükler yaratmanın verimliliğiydi. Burada yazınımızın evrensel ölçüdeki başarılarının verdiği gücü göz önünde tutmak gerekir. Anadile inanç perçinlenmişti. Gerçekte bütün sorun burada düğümleniyordu. Dil konusundaki aşağılık duygusundan kurtulmuştuk." (Anday 1984b: 86)

Anday dildeki özleşmenin Cumhuriyet'ten sonra ortaya çıkmasını başta uluslaşma sürecine ve Atatürk'ün yaşadıklarını aşma iradesine bağlamaktadır. Cumhuriyet'e kadar medreselerde Arapçanın öğretildiğini belirten Anday, Tanzimat, Edebiyat-ı Cedide diliyle yetişmiş, uzun süre söylevlerinde, demeçlerinde, konuşmalarında o dili kullanan Atatürk'ün Osmanlıcayı terk etmesini şöyle açıklar: "Atatürk, kendini aşma denilen o büyük başarıyı göstererek, dilimizin özleşmesi akımını köklü bir biçimde ele almış, ondan sonra da artık Osmanlıca kullanmaktan bütün bütün vazgeçmiştir."(Anday 2009b:300). Yazının ilerleyen bölümlerinde: "Dilimizin özleştirilmesi akımının Cumhuriyet döneminde başlaması bir rastlantı ya da heves ürünü değildir; ulusallaşma süreci içinde dil sorunu nasıl olsa başlayacaktı." (Anday 2009b:300) diyerek özleştirme ile ulus devlete gidiş arasında

bağlantı kuran Anday, Cumhuriyet döneminde özleşmenin hızlanmasını şunlara bağlamaktadır:

> " (…) Ama Cumhuriyet'ten sonra okullarımızdan Arapça-Farsça öğretimin kaldırılması, arkasından da yazımızın değiştirilmesi gibi olaylar, Türkçenin arınmasını, özleşmesini, kendini bulmasını çabuklaştırmıştır. Artık eğitimi kalmamış olan bu yabancı sözcükler ve kurallarla yazamaz, konuşamaz, anlaşamazdık." (Anday, 2009a: 179).

Türklerin Müslüman olduktan, yeni bir uygarlığa geçtikten sonra dillerini değiştirdiklerini belirten Anday, dildeki özleşme hareketinin nedenlerini açıklarken o döneme kadar gider. O yıllardaki uygarlık değişimiyle bu dönemde yaşananların benzerliğine dikkat çeker: "Yeni uygarlığın, Müslüman-Türk uygarlığının hukuk dili Arapçaya, şiir dili Farsçaya dayanıyordu. Başka bir deyişle, Arapça-Farsçayı atalarımız birer ölü dil olarak benimsemişlerdi." (Anday, 2009a: 179). Melih Cevdet, İslamiyet'in kabulü sırasında yaşananların normal karşıladığını bu düşünceleriyle belirttikten sonra 1930'larda dilde yaşanan değişimlerin de normal karşılanması gerektiğini açıklamaya girişir. Anday önce "Ama gittikçe Arapça, Farsça, ölü dil niteliğini yitirerek Türkçeye sözcük yapıları ve sözdizimi olarak da yayılmış, Türkçenin köklerini kurutmak yolunu tutmuştur." (Anday, 2009a: 179) diyerek bu yabancı dillerin Türkçeye verdikleri olumsuzluklara işaret eder. Sonra Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte Tanzimat'tan bu yana gelen çağdaşlaşmaya ulaşmak için dilin Türkçeleştirilmesinin zorunluluğuna değinir. Anday bu zorunluluğu şu şöyle sözleriyle açıklar:

> "Türkler, laik Batı uygarlığına geçmeselerdi de bu dille işlerini yürütemeyecekler, çağdaş kavramları kolay kolay anlatamayacaklar, çağdaş bir edebiyat yaratamayacaklardı. Ama Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşü, bunun yerinde ulusal bir Türk devletinin kuruluşu, dil sorununu ister istemez en önemli sorunlardan biri durumuna getirmiştir." (Anday, 2009a: 179)

Anday yeni türetilen sözcüklerin hemen kabul edilmesine karşı çıkar. Bu sözcükler üzerine düşünülmesini, tartışılmasını ister: Benim çabam şu: yeni türetilen sözcükleri gökten inmişçesine benimsememek, onların üzerinde, gücüm yettiğince düşünmek. (Anday 2008a:161). Anday özleştirme sırasında yapılan yanlışlara da değinir. Ona göre Türkçeleştirme yapılırken Osmanlıca tümce yapısının bırakılmaması yanlıştır: "Bu alanda bütün yapılanlar doğru ve yerinde miydi? Hayır, başlıca yanlış, Osmanlı tümcesini Türkçe sözcüklerle yeni baştan kurma konusunda toplanıyor sanırım." (Anday 1994: 107). Bu

tespiti yapan Anday, sözlerinin devamında "Bir olay alana geldi," diye yazılan tümcenin "Bir hadise meydana geldi." tümcesinin Türkçesi olduğunu belirterek yapılması gerekeni şöyle açıklıyor: "Oysa yapılması gereken, sadece sözcükleri değiştirmek değil, Türkçenin yapısına uygun tümceyi bulmaktır. Yukarıdaki söz, 'Olay çıktı' tümcesi ile anlatılabilirdi. Öteki Hacivat dilidir." (Anday 1994: 107). Buradaki yanlışa değinen Anday, uydurma dil sözünün bu tür yanlışlardan doğduğunu ileri sürer: "Diyeceğim, sözcüklere takılıp kalanların bu akıma yararı değil, zararı oldu. 'Uydurma dil' suçlamasına sanırım büyük ölçüde bu tür yanlışlar neden sayılabilir." (Anday 1994: 107).

Anday dilin özleşmesinde taraftır. Öztürkçeye katkısı çok fazladır. Bugün çok yaygın kullandığımız "sözcük" Anday'a aittir: " (…) Sözgelişi ben, Ataç'ın 'tilcik'ine karşılık 'sözcük'ü ortaya atmıştım, 'tilcik' gitti, 'sözcük' kaldı." (Anday 2009b: 109).

Melih Cevdet Anday, özleştirme sırasında ortaya çıkan ılımlık ve aşırılık gibi kavramlara da değinir. Türkçenin hızla kendini bulduğu yıllarda bildikleri Türkçenin değişmesini istemeyenler dildeki yenileşmeyi savunanları aşırılıkla suçladıklarını söyler: "Hangi kuşaktan olursa olsun, dil üstüne konuşmaya kendisini yetkili sayan herkes, ancak kendi konuştuğu, kendi yazdığı Türkçeyi Türkçe sayıyor ve onunla yetinmek istemeyeni aşırılıkla suçlamaya kalkıyor." (Anday 1974: 227). Anday, özleşmeye karşı çıkanların Türkçeye sahip çıkmadıklarını dil elden gidiyor derken neyi kastettiklerini şöyle açıklıyor:

> "Arapça, Farsça sözcüklerin, yeni yetişenlerin dilinde ne kılığa girdiğini görüp köpüren eskiler, 'Dil elden gidiyor,' diye bağırıyorlar. Gerçekte dil elden gitmiyor, Osmanlıca elden gitti. Ancak, buna üzülmek çok yersizdir. Arapça, Farsça okumayan, bu yabancı sözcüklerin köklerini bilmeyen yeni kuşaklardan Osmanlıcayı doğru söylemeleri beklenemez. (Anday 1974: 200)

Özleştirmeye yöneltilen eleştirilerden biri de yabancı sözcüklerin atılması durumudur. Anday bu konuda: "Türkçeciler, yabancı sözcüklere, salt yabancı, ya da çirkin oldukları için karşı durmuyorlar; böyle bir tutum, duygusal kalacağı için savunulmaz." (Anday 1974: 202) dedikten sonra yabancı sözcüklere karşı çıkmalarının nedenlerini açıklarken öğretilebilecek Türkçeyi amaç edindiklerini belirtir:

> "Dilimizi öğretilebilir ve öğrenilebilir bir dil durumuna getirmek.

> Dünkü ‘eczahane’, bugün ‘eczane’ oldu; bunun yarın ‘ezzane’ kılığına girmeyeceğini kolay kolay söyleyemeyiz. E... o durumda:
> — Ezz nedir? ane nedir?
> Konuyu sadece ‘yabancı sözcük düşmanlığı’ biçiminde ele almak yanlıştır; bizim bütün amacımız, kullandığımız sözcüklerin köklerini bilmek, değişme kurallarını bilmek olmalıdır. (Anday 1974: 202)

Görüldüğü gibi özleştirmede amaç yabancı sözcük düşmanlığı değildir. Buna karşın Nihat Sami Banarlı, Mehmet Kaplan gibi araştırıcılarının Osmanlıca sözcüklerin atılmasına karşı çıktıkları da bilinen bir gerçektir. Mehmet Kaplan *Dil ve Kültür*[346]adlı yapıtında niçin özleştirmeye karşı çıktığını açıklar. Anday, özleştirmeye uydurmacılık diyenlere tepki gösterir. “Önüne Geçilemez” [347] adlı yazısında dilde yalınlaşmayı eleştirenlere Arap uygarlığına giriş dönemiyle günümüzü karşılaştırarak yanıt verir: “Müslümanlığa geçiş döneminde atalarımızın yaptıkları iş, dili yeni uygarlığa uydurma işi, bu kez, Cumhuriyetçilere düşüyordu. Türkçe kendi kaynaklarına dönecekti. İşte ‘Uydurmacılık’ dedikleri işin içyüzü budur.” (Anday, 2009a: 179).

Anday’ın üzerinde durduğu konulardan biri de özleşmeyle birlikte geçmişle bağlantıların koptuğu iddiasıdır. Dildeki yalınlaşmanın bizi geçmişimizden kopardığı gibi düşünceleri şiddetle reddeder:

> “Unutmayalım ki, bizim dilimizi, bizden önce Çinli, Rusyalı, Avrupalı bilginler incelemişlerdir. Bu inceleme ve araştırmaların bize çevrilmesi ise inanılmayacak derdi gecikmiştir. Kısacası Osmanlı Türkleri kendi dillerinin bilincinden yoksun olarak yaşamışlar ve kendi dillerini büyük etki altında tutan Arapça ile Farsçayı ise gereğince öğrenememişlerdir. Türkçecilik, Türk halkının ulusallaşması süreci içinde elbette yerini alacaktı ve almıştır. Ama bu akım yüzünden Türkün yitirdiği hiçbir kültür olmadı, tam tersine, Türkiye'de bilimsel ve sanatsal etkinlik Türkçecilikle birlikte canlandı ve hızlandı. Cumhuriyetten önceki ve sonraki kitap basımlarına ilişkin sayılamaları karşılaştırmak bu konuda bize çok aydınlatıcı bilgiler sağlar. Kısacası, Türkçecilik, kimilerinin sandığı gibi, bizi gemişimizden koparmış

---

[346] “Biz dili, kelime kelime değil, cümle cümle öğreniriz. Kelimeleri alfabe sırasına dizen sözlükler, onları canlı muhitlerinden çıkarırlar. Dil, konuşulan ve yazılan ‘cümleler’den ibarettir. Cümleler ise bir duygu ve düşünceyi ifade eder. Gerçek dil hakkında bir fikir edinmek için sözlüklere değil, konuşmaya veya yazılı metinlere bakmak lâzımdır. Türkçeye binlerce yıldan beri giren yabancı kelimeleri çıkarmağa kalkanlar bu vakıayı gözönünde bulundurmadıklan için, kelimeye cümleyi, yani duygu ve düşünceyi feda etmişlerdir.” (Kaplan 1993: 35).

[347] Andayın bu yazısı sırasıyla 2 Şubat 1963’te *Cumhuriyet*’te, sonra 1 Mart 1963’te *Ataç* dergisinde son olarak da 2009’da çıkan *Bakır Çağı* adlı kitabında yayınlanmıştır.

> değildir.(...) Uyanıştan korkulan her yerde bu ilişki çıkmaza sokulmak istenir. Osmanlıda olan da buydu." (Anday, 1994a: 105-106)

Melih Cevdet, "Peki, bugünkü durumumuz nedir? Dilimizin özleşmesi akımı duraksadı mı? Şimdiye değin kazanılanlar yitirildi mi? Osmanlıca canlandı mı?" (Anday, 1994a: 105). şeklinde sorularla günümüzdeki özleşmenin durumuna değinir. Artık Osmanlıcanın tarihe karıştığını söyler: "Bana sorulursa, ne duraksama söz konusudur, ne de yitirilen bir şey vardır; hele hele Osmanlıcanın dirilmesi, diriltilmesi diye bir olaydan hiç söz edilemez." Neden diye sorulacak olursa, Osmanlıcayı diriltecek bir güç görülmüyor ortada. (Anday, 1994a: 105).

Anday, dildeki özleştirme çabalarının başarıya ulaştığını ve bunun artık geriye döndürülemeyeceğini belirtiyor: "Eski Dil Bayramı dolayısıyla yazdığım yazıda, özleştirmeciliğin halkımıza mal olduğunu, başarıya erdiğini, ne yapılırsa yapılsın bu gidişin önü alınamayacağını söylemiştim." (Anday, 1994a: 115) yazının ilerleyen bölümlerinde Araplaşmak isteyenler dışında Türkçeleşmeye karşı çıkanların bulunmadığını söylerine ekler: "Türkçeleştirme, birkaç sivri akillinin ortaya çıkardığı bir moda değildi; Araplaşmak isteyenler dışında bunu herkes anladı, sağduyusuna uygun buldu." (Anday 1994: 115).

Anday özleştirmeye karşı olanların bile Öztürkçe sözcükleri kullandığını, Dil Devrimi'nin hedefine ulaştığını *İmge Ormanları* adlı kitabında da yineler.[348] Özleştirmenin savunucuları arasında yer alan Anday, yaklaşık yarım asır boyunca çizgisini korumuştur. Türkçenin kendisini bulmasında, yazınsal bir dil olmasında hem düzyazılarıyla hem de yapıtlarıyla katkıda bulunmuştur.

---

[348] "Bana sorulacak olursa, derim ki, Türkçenin özleşmesi, kendini bulması uğrunda harcanan çaba başarıya ermiştir. Bu akıma karşı duranların bile, konuşmalarında ve yazmalarında bu emeğin ürünü olan sözcükleri kullanmaları bunun tanıtıdır. Dahası, halkımız yeni üretilen, türetilen sözcükleri benimsemiş, günlük diline almıştır. Kısacası, Türk Dil Kurumu'nun kapatılması ile, dilimizin bilincine varma eyleminin yolu hiç de kesilmiş, kapanmış değildir; tam tersine, bu eylem halka mal olmuştur ve böylece "uydurma dil" suçlamaları tümden dayanaksız kalmıştır." (Anday 1994a: 107).

4.5. YAZIM

Yazım hatalarına birçok yazısında değinen Anday, gerek edebiyatçıların gerek gerekse okuduğu kitapların yazım yanlışlarını ortaya çıkararak açıklama yoluna gitmiştir. Yanlış kullanımları göstermekle kalmayan Anday, bunların doğru şekillerini de açıklar. Anday'ın dil yanlışlarını göstermesi günümüzde popüler bir şekilde satılan örneğin Feyza Hepçilingiler'in *Türkçe Off* gibi kitaplarına da öncülük yaptığı söylenebilir.[349]

Türkçede yanlış kullanılan sözcüklere, deyimlere vb. açıklık getirmeye çalışan Anday'ın üzerinde durduğu ve açıkladığı yanlışlardan bazıları şunlardır: "Olduğu halde"nin yanlış kullanıldığını belirten Anday, şu örnekleri verir:

> "Alalım şu olduğu halde sözünü. 'Başbakan beraberinde dışişleri bakanı olduğu halde bugün Ankara'ya hareket etmiştir,' diye yazıyorlar. Bir de şu tümceyi düşünelim: Hasta olduğu halde toplantıya geldi. Olduğu halde sözünün ilk tümcedeki anlamına karşıttır. Doğru olanı birincisi mi, ikincisi mi? Kim açıklayabilir bunu? Açıklayamayız, takılmış o söz bir kez dilimize, düşünmeden yazıp gidiyoruz. Bana kalırsa o sözden bütün dünya vazgeçmeli. 'Başbakan bugün dışişleri bakanıyla Ankara'ya gitti' diye yazarsak olmaz mı? (Anday 2008a: 138).

"ne... ne..." bağlacına da değinen Anday, bu bağlacın yanlış kullanıldığını belirtir. Ona göre "ne... ne..." atılmalıdır:

> " 'Ne suçlu olduğunu ne bu işle ilgisi bulunmadığını söylememiştir,' diye yazanlar var. Kimi de tümceyi söylemiştir diye bitiriyor. İkincisi için doğrudur denir ama en tanınmış usta diye bilinen yazarlarımız bile uzun tümcelerde birinci biçimi kullanıyorlar. Bana kalırsa, 'ne... ne'lerden bütün bütün vazgeçilmeli. 'Suçlu olduğunu da söylemedi, bu işle ilgisi bulunmadığını da," diye yazsak pürüz ortadan kalkar." (Anday 2008a: 138)

Anday okumuş olduğu yapıtlardaki yanlış kullanımları da gösterir. Muzaffer Orhan Buyrukçu'nun yeni hikâye kitabı *Acı*'daki ilk hikâye olan Dünyada Bir Akşamüstü'nde gördüğü yanlışları şu şekilde dile getirir:

---

[349] Türkçenin yanlış kullanıldığını gösteren kitaplardan bazıları: Feyza Hepçilingiler: Dedim "Ah"; Kemal Ateş: *Türkçem Mahzun Ben Mahzun, Öğretemediğimiz Türkçe, Dil Hurafeleri* adlı kitapları; Yavuz Bülent Bakiler: *Sözün Doğrusu 1*;Kerim Evren: *Güncel Örneklerle Medyada Dil Yanlışları*; Necmiye Alpay: *Dilimiz, Dillerimiz*; Aydın Sami Güneyçal: *Türkçenin Şikâyeti Var*; Sevgi Özel: *Dilleri Uzun.*

> “Tramvaycının oğlu Sarı, köşeyi döndü, sokağa girdi. 'Fahriye Abla adam öldürdü... Fahriye Abla adam öldürdü...' diye bağırıyor, koşuyordu. Buna kimse inanmıyor ilkin. Çocuğun koşuşmasını gülerek seyrediyorlar." Oysa çocuk başta koşuyordu, şimdi neden koşuşuyor? Demek hikayeci onun telâş içinde olduğunu anlatmak isteğinde. Bana kalırsa bağırıp koşması yeterli. Çünkü Sarı ötede beride durmuyor, o evden şu eve gitmiyor.” (Anday 2008a: 140)

Anday’a göre Türkçe yazmak için Türkçe düşünmek gerekir. Oktay Rifat’la “meselâ” sözcüğü üzerine yaptıkları tartışmayı anlatırken bu sözcüğün Türk diline uygunsuzluğunu şöyle açıklar:

> “Konuşma mesela'dan açılmıştı, peki, mesela dilimizin kurallarını tanıyor mu? Dilimizin kurallarınca mı üreyip türemiş? Hayır, Arapça kurallara göre: Mesel - meselen - mesela. Sonra Türkçenin ses uyumu kurallarına da uydurulmamış. Üstelik ince ‘l’ ile sondaki uzun okunan ‘la’ hecesi de Türkçenin yapısına aykırı.” (Anday 2008a: 241-242)

Anday halbuki yerine “oysa”yı kullandığını belirtir; gerekçesini de şu şekilde açıklar:

> “Halbuki karşılığı oysaki kullananlar çoğalıyor. Ben oysa diye yazıyorum. Çünkü sondaki ki'yi ayrı yazan da var, bitişik yazan da. Bu ikilik, o ek durdukça, kelimenin kesin bir biçime varamayacağını gösterir bence. Oysa karşılığı bir bununla kalmıyor, anlama da bulaşıyor. Çünkü bitişik yazılan -ki ile ayrı yazılan ki'nin anlamları başka.”(Anday 2008a: 244)

Anday bunun dışında “güzel” ile “güzelim” sözcüklerinin yanlış kullanıma. Güzelim sözcüğünün güzel anlamında olmadığını vurgular:

> “ (…) ‘güzelim’ yıkılmış, çökmüş, bitmiş eski güzel şeyler için kullanılır. Örneğin ‘güzel kadın’ bugün de güzel olan kadın için, ‘güzelim kadın’ ise eskiden güzel olup da şimdi çökmüş, acınacak denli çirkinleşmiş bir kadın için kullanılır. Güzelim ağaçları kesmişler, sözünde ‘güzelim’, bir yıkıntıyı, çöküntüyü, yazıklamayı anlatmaktadır.”(Anday 2009b: 111-112).

Bunun dışında güzelim sözcüğünün yanlış kullanımına şiirli örnekler de vermiştir. [350]

---

[350] Eskimiştir güzelim kıssa-i Kays ü Ferhâd
Kendimizden yeni efsaneler îcâdedelim
Anlamını da yazayım: "Eskimiştir güzelim Ferhâd ve Kays efsanesi - Kendimizden yeni efsaneler icâd edelim." (Anday 2009b: 111-112).

Türkçe sözlük "efsane" için şöyle diyor: "Efsane (Farsça) 1. Eski çağlardan beri söylenegelen olağanüstü varlıkları, olayları konu edinen hayali hikâye, söylence. 2. Gerçeğe dayanmayan asılsız söz." Sözcüğün ikinci anlamı (yalan) için şu Divan dizesini örnek vereyim:

Söyletir efsane efsane beni
Biz dönelim Atâyînin beytine...

Anday, Fransızcadan Türkçeye giren "moral" sözcüğü üzerinde durur. bu sözcüğün hangi değişimler geçirdiğini açıklar. Melih Cevdet, ilk önce “Fransızca ‘moral’ sözcüğü, törel (ahlaki), tinsel, ‘manevi’ anlamına gelir; bunun dişili olan ‘morale’ ise, törebilim, aktöreden (ahlaktan) çıkarılacak sonuç demektir.” (Anday 1992a: 367) diyerek morel sözcüğünün etimolojik anlamını açıklar. Bu sözcüğün bizim halkımızın ağzına, nedense "morel" biçiminde girdiğini söyleyen Anday, Türkçenin ses uyumu kuralına göre, bunun ya ‘moral’ olarak kalması, ya da ‘morul’ olması gerekirdi, dedikten sonra şöyle devam eder: “Çünkü Türkçe bir sözcüğün ilk hecesinde "o" kalın ünlüsü varsa, ondan sonra gelen heceler ya ‘u’, ya da ‘a’ ünlüsünü alır.” (Anday 1992a: 367). Türklerde bir huy vardır, yabancı sözcüğün yabancılığını belli etmek için bu kuralı bir yana attıklarını söyleyen Anday, “(...) ‘otobüs’ demezler de, ille ‘otobos’ derler. Oysa Türkçede hiçbir sözcük ‘o’ ünlüsü ile bitmez.” örneğini verir. Anday morel sözcüğü üzerinde durmaya devam ederek yanlış bir şekilde “sinir” sözcüğünün yerine de kullanıldığını söyler:

> “Ama ‘morel’ burada da kalmadı; eskiden ‘morelim bozuk’ diyenler, şimdi ‘morellerim bozuk’ diyorlar. Şaşırtıcı bir gelişme! Anlaşılan ‘sinirlerim bozuk’ anlamına geliyor. Demek ki ‘moral’ sözcüğü, zamanla ‘sinir’ karşılığı oldu çıktı. Hatta ‘morelime dokundu’ diyen de var. Benim de dokunuyor.” (Anday 1992a: 367)

Anday’ın üzerinde durduğu yanlış kullanımlardan biri de "şoke oldum" sözcük grubudur. Anday ilk önce “Ya ‘şok oldum’ diyenlere ne buyurursunuz? Onların neyi anlatmak istediklerini sezmiyor değilim. "Sarsıldım" demek istiyorlar. Peki, ama öyle söylemek dururken, neden Fransızca' ya, hem yanlış Fransızca'ya başvurmayı yeğliyorlar.” (Anday 1992a: 369) diyerek bu şoke oldum’u yanlış kullananlara tepkisini gösterir. Anday sözlerinde devam eder: “Baştan (geçişli eylem) ‘choquer’. ‘Şok oldum’ yerine ‘şoke oldum’ dense yanlıştan kurtulunur, ama ne gereği var ille yabancı sözcük kullanmanın?” (Anday 1992a: 369).

Oradaki güzelim sözcüğü/bugün çoğu kez yanlış kullanılıyor. Oysa "güzelim" sözcüğü "yok olmuş, çökmüş, çirkinleşmiş, yaşlanmış eski güzel şeyler ve insanlar" için geçerli ve yerinde olur: O güzelim kadın ne hale gelmiş, güzelim ağaçlan kesmişler... gibi. Atâyî'nin, güzelliklerini yadsımadığı eski masallardan bıktığını söylemesi çok hoşuma gitti; şair umut da veriyor bize, "yenilerini bulalım" diyor. Öyle ya, bir Ferhâd mıdır âşık olan? Biz de âşık olmuyor muyuz? Neden tek örneğe bağlanıp kalalım! "Kendimizden" demekle, Atâyî, bizlerin birer efsane kahramanı olabileceğimizi söylüyor ve sanırım, asıl bunu söylüyor, ama... gizleyerek.” (Anday 2002b: 335).

Anday yukarıdaki örnekler dışında hatıra, mizah, Truva, terim, yaşam ile yaşantı, Panique[351] sözcüklerini ve başka yanlış kullanımları yazılarında ele almıştır.

Melih Cevdet, Osmanlıca sözcüklerin Türkçeye çevrilmesiyle ortaya çıkan hatalara da değinir. Bu yanlışların doğru biçimlerini açıklayan Anday, yanlış sözcük, deyim kullanmanın nedeninin düşünce eksikliği olduğunu belirtir: "Düşünmeden yazıyoruz diyorum, alıştığımız söz kalıpları bizi sürüklüyor, o kalıpları birbiri arkasına sıralarken bir düşüncemizi anlattığımız sanısına kapılıyoruz. Oysa, biri bizi durdursa, sorsa sorduğu sözü düşünmeden yazdığımızı anlayacağız." (2008a 137).

Melih Cevdet, tüm bu eleştirilerden sonra yukarıda geçen yanlışların önlemesi için çözümler de ileri sürer. Anday'a göre en başta Türkçenin ses yapısı bilinmelidir. Dilimizin ses yapısını bilmeyenlerin yalnızca yabancı sözcükleri değil, Türkçe sözcükleri de yanlış söylediklerini belirten Anday, bu konuda şunlar üzerine dikkat çeker: "Kendine özgü çok belirli bir ses yapısı bulunan dilimizin, özellikle 'konuşma' ele alınarak, ilkokullardan başlamak yolu ile, liselere değin öğretilmesine ilişkin bu önerim,(...) " (Anday 1974: 88).

Sanatını dille yaratan Anday, dilin doğru kullanımı üzerinde de,yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi, durmuştur. Anday dil yanlışlarını gösterirken çözümlerini de belirtmiş, doğru kullanımlarını da vermiştir.

---

351 bkz. Anday 1992a, 368.

SONUÇ

Rönesans döneminde ortaya çıkan deneme, bir tür olarak Montaigne'den bu yana insanların düşüncelerini özgürce açıklamasının bir yolu olmuştur. Türk edebiyatında da gerçek anlamıyla Cumhuriyet döneminde görülmüştür. Bu kadar gecikmenin nedeni Cumhuriyet öncesi Türkiye'sinde dinsel düşüncesinin hakim olmasıdır. Laik ve akla dayalı düşünce Cumhuriyet'le Türkiye'de belirdiği için deneme de ancak bu dönemde yazılabilmişir.

Melih Cevdet Anday çoğunluğu deneme özelliği taşıyan düşünce yapıtlarında başta sanat ve yazın olmak üzere dil, tarih siyaset gibi birçok konuya değinmiştir. Sanat üzerine yazdığı metinlerinde resim, müzik, mimari, heykelle ilgili düşüncelerini açıklayan Melih Cevdet, sanatın doğuşunu, sanatın bilimle ilişkisini irdelerken iyi bir sanatçıda olması gereken özelliklerin neler olabileceğine, ilkel dönemlerde sanatçının konumuna Rönesans'la birlikte sanatçıya yaklaşımdaki değişime değinmiştir. Leonardo de Vinci ile Pablo Picasso gibi dünya resim sanatında söz sahibi olan ressamlar da Melih Cevdet'in temalarının başında yer alır. Anday, resme değinirken resim sanatının özelliklerini, ressamları, Türk resim tarihinde yaşanan kritik noktaların konu edinmiştir. İzlenimci resmin ne olduğunu açıklamıştır. Anday, Türkiye'deki resim tarihini incelerken asker ressamlara, D Grubu'na ayrıca yer verir, onların resim tarihindeki önemi üzerinde durmuştur. Şeker Ahmet Paşa ve Âbidin Dino gibi Türk resminde önemli yere sahip olan ressamların sanat anlayışlarını açıklamıştır. Bu bağlamda Anday, Türk resminin Avrupa resmine göre çok ortaya çıktığını belirtmiştir.

Batı müzik tarihini Rönesans'tan bu yana konu edinen Anday, müzik üzerine yazdıklarında Mozart gibi ünlü sanatçılara değinmiş, bunların sanatlarını açıklamıştır. Melih Cevdet, Türk müzik tarihini irdelerken Türkiye'de Batı müziğinin yerleşmesine, yaşanan müzik tartışmalarına el atmış alaturka müziğin Bizans'tan Cumhuriyet dönemine kadar nasıl aynı kaldığını açıklama yoluna gitmiştir. Anday'a göre alaturka müzik Bizans müziğidir ve

geliştirilemediği için çağ dışı kalmıştır. Gerçek Türk müziği ise çoksesli müziktir. Türk müzik tarihinde önemli rol oynayan Adnan Saygun, Ruhi Su, Suna Kan gibi önemli isimlerin sanatını açıklamıştır.

Anday, Topkapı Sarayı, Mostar Köprüsü, St. Merri Kilisesi tarihi binaları açıklarken öte yandan da Türkiye'de heykele karşı olumsuz yaklaşımı İstanbul'da yerin kaldırılan heykeller üzerinden verir. Ona göre, Türkiye'de heykele karşı zihniyet hâlâ varlığını sürdürmektedir. Evrensel sanatın peşinde olan Anday, sanatı irdelerken bir Batılı aydın gözüyle hareket eder.

Melih Cevdet, yazın üzerinde dururken ozanlığın da vermiş olduğu birikimle hem yazınsal türleri hem Batı hem de Türk yazınını ayrıntılı şekilde ele almıştır. Anday iyi bir eleştiri ve çevirinin özelliklerine değinmiş, eleştirmen ve çevirmenin niteliklerini açıklamıştır.

Anday şiir, roman gibi türleri açıklarken daha çok şiir üzerinde durmuştur. Şiirin tanımından başlayıp kapalı şiir açık şiir; yeni şiir eski şiir gibi tartışmalı konulara açıklık getirmiştir. Şiirde imgenin oluşumu ve imge yaratmayı bir ozanın bakış açısıyla açıklamıştır. Bunların yanında Divan şiiri, aruz ölçüsü, serbest şiir gibi konularda da düşüncelerini dile getirmiştir.

Melih Cevdet, tiyatro üzerinde de durmuş; tragedya, komedya gibi antik Yunan'da ortaya çıkan tiyatro anlayışlarını açıklamıştır. Tiyatro yapıtlarından ödül de alan Anday, yalnızca tiyatro tarihine değinmemiş, oyun yazarı, oyuncu, yönetmen gibi terimlere de açıklık getirmiştir. Ona göre, oyun yazarı yönetmenin isteklerine uymalıdır. Oyun yönetmeninin de gerekli olması durumunda yazarın yapıtında değişiklik yapabileceğini söyler. Anday dünya çapında ün yapmış William Shakespeare'e değindiği gibi çağdaş Türk tiyatrosunun yerleşmesinde büyük emekleri geçen Muhsin Ertuğrul'u da konu edinmiştir. Melih Cevdet ayrıca hem kendi tiyatro yapıtlarını irdelemiş hem de dikkatini çeken kimi tiyatro yapıtlarına da değinmiştir.

Romanı da bir konu olarak ele Anday, gelenekçi-gerçekçi romanla yeni roman kavramları üzerinde durmuştur. Yeni romanın ilk izlerinin Dostoyevski'de bulunduğunu belirtir. Roman kişileri, yazar gibi unsurlara değinen Anday, tip ve karakter üzerinde durarak bunlara açıklık getirir. Türk edebiyatında romanın doğuşunu açıklarken Güzin Dino'dan alıntılar yapar. Halit Ziya'nın ünlü romanı *Aşk-ı Memnu'*dan, Mahmut Yesari'nin *Şimşek* adlı romanından, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın bitiremediği, o öldükten sonra çıkan *Aydaki Kadın* adlı romanından söz eder. Bu romanların kendisinde bıraktığı etkiyi yansıtır. Ayrıca Franz Kafka'nın *Şato* adlı romanındaki temaları ele alır. Zaman zaman kendi romanları ve romancılığından söz eden Anday, Victor Hugo ile Tolstoy'un romancılığını açıklar.

Melih Cevdet eleştiri üzerinde de durur. Eleştirmen sözünün Yunancası, Khritikos sözcüğünden geldiğini belirten Anday, eleştirmenliğin çok zor bir iş olduğunu söyledikten sonra, eleştirmenin yanlışlarını da söylemesini ister. Melih Cevdet, Nurullah Ataç ve Hüseyin Cöntürk eleştirmenler üzerinde durur. Anday daha çok öznel eleştiri görüşüne yakındır.

Birçok dünya yapıtını Türkçeye kazandıran Anday, çeviri üzerinde de ayrıntılı bir şekilde durur. İlk olarak Araplarda, Rönesans'ta, Tanzimat döneminde yapılan çevirileri ele alan Anday, *Tercüme Dergisi* üzerinde ayrıca durur. Bu derginin çıkarılması sırasında Hasan Ali Yücel'in gösterdiği büyük özveriye ve kendisinin de içinde bulunduğu çevirmenler arasında yaşananları açıklar. Anday'ın çeviri konusunda üzerinde durduğu konuların başında şiir çevirisi gelir. Ona göre türler içerisinde çeviride başarı şiir çevirisinde yatar. Şiir çevirisinin nankör bir iş olduğunu belirten Anday, iyi şiir çevirisinde çevirmenin silindiğini vurgular. Anday bir şiiri başka dile çevirirken şiirin sesini yakalamanın önemi üzerinde durmuştur. Yine Anday'a göre şiir çevirisini ozanlar yapmalıdır. Ayrıca eski şiirleri günümüze aktarırken orijinal ölçüsüne bağlı kalınmasını savunur. Melih Cevdet başta Cevat Çapan, Nermin Menemencioğlu ve Nermi Uygur olmak üzere Talât Sait Halman, Özdemir İnce, Sabahattin Eyuboğlu gibi Türk edebiyatında önemli yere sahip olan çevirmenlere değinir. Onların neler yaptıklarını açıklar.

Melih Cevdet yazın üzerinde dururken Batı yazınına yakından yaklaşır. Antikiteden başlayarak Varoluşçuluk akımına kadar Batı'nın geçirmiş olduğu yazın akımlarını ele alır. Hümanizma, Rönesans, Reform, Aydınlanma Çağı ve Fransız Devrimi gibi insanlığı derinden etkileyen büyük devinimleri neden-sonuç anlayışıyla yazılarında konu edinmiştir. Anday özellikle Homeros, Paul Valery olmak üzere Franz Kafka ve Goethe gibi dünyaca ünlü edebiyatçılara yazılarında fazlasıyla yer verir. Bunların şiirde ve romanda oynadıkları öncü rollerini açıklar. Ozanlığın yanında bir deneme yazarı da olan Melih Cevdet, Montaigne'in denemeciliğine değinir, yer yer Sabahattin Eyüboğlu'ndan da alıntılar yapar onu tanıtmıştır. Melih Cevdet, Montaigne'i irdelerken özgür aklı ve Rönesans'ı da birlikte değerlendir.

Anday, Türk edebiyatına da yakından değinmiştir. Düşünce yazılarında başta Halk ve Divan şiiri olmak üzere Tanzimat ve Cumhuriyet dönemleri edebiyatları üzerinde durur. Bu dönemleri açıklarken zaman zaman Batı yazını ile Türk yazınını karşılaştırır. Yazınımızın hangi konumda olduğunu açıklar. Halk edebiyatından söz ederken onun için folklorik edebiyat sözünü kullanan Anday, Cumhuriyet döneminde Halk edebiyatının hakkettiği saygınlığı kazandığını vurgulamıştır. Melih Cevdet, Divan şiirinden söz ederken bu edebiyatın Fars yazınının etkisi altında geliştiğini söyler. Divan şiirinin gerek dili gerekse Tanzimat'tan bu yana okunmadığı için klasik bir Türk edebiyatı olamayacağını belirtmiştir. Anday, Divan şiiri üzerinde dururken Yahya Kemal ve Nurullah Ataç'ın bu yazınla ilgili düşüncelerini açıklama yoluna gitmiştir. Buna göre, Nurullah Ataç, Divan şiirinde iyi beytin az olduğunu söylerken Yahya Kemal onun sesinden ve biçiminden yararlanma yolunu tutmuştur. Anday, Batılı yapıtların ilk kez Türkçeye aktarıldığı zaman olarak gördüğü Tanzimat dönemini açıklarken yapılan çevirileri ve özellikle bunların dilini irdelemiştir. İlk çevirilerin dilini oldukça başarısız bulan Melih Cevdet, Cumhuriyet dönemi edebiyatını Nazım Hikmet ve Orhan Veli gibi şairler üzerinden değerlendirir. Anday'a göre, Türkiye'de çağdaş şiir Cumhuriyet'le başlamıştır. Melih Cevdet, Garip şiirinin ortaya çıkmasını, kendilerine yöneltilen eleştirileri ele almış, eleştirilere karşı verdikleri savunmaları açıklamıştır. Anday ayrıca kendilerinin gerçeküstücü olmadıklarını da söylemiştir. Melih Cevdet, II. Yeni'yi ele aldığı yazılarında kendilerinin daha önceden, II. Yeni'nin yaptığı yenikleri yaptıklarını belirtir.

Anday, Türk ozan ve yazarları üzerinde de durmuştur. Yunus Emre'yi ele alırken onun Türkçeye verdiği öneme değinen Anday, Mevlana'yı yazarken onun Farsçayı Türkçeden üstün tutulmasını eleştirmiştir. Bu nedenle Mevlana'nın Türkçenin tarihsel gelişiminde yerinin olamayacağını vurgular. Anday, Pir Sultan Abdal'ı da konu edinmiştir. "Abdal" sözcüğünü açıklayan Anday, bir şiirinde Pir Sultan'dan alıntı yaptığı için yaşadığı yargılanma süreçlerini ele almıştır. Melih Cevdet, Divan ozanlarından beyitler üzerinden söz ederken Tanzimat edebiyatında, Servet-i Fünun'de ve II. Meşrutiyet döneminde rol oynayan edebiyatçıların sanat anlayışlarına kadar inerek onları yakından konu edinmiştir. Melih Cevdet, Namık Kemal'i irdelerken onun edebiyat anlayışından çok siyasal, toplumsal görüşlerini konu edinmiştir. Anday, Namık Kemal'i dönemini okuyamamakla suçlamıştır. Melih Cevdet Abdülhak Hâmit'i başarılı bir ozan olarak görmemiştir. Anday; Nurullah Ataç'ın, Hamit'in karizmasını çizdiğini söyler. Tevfik Fikret'i de ele almaktan geri durmayan Anday, Tevfik Fikret'in şiirini düzyazıya yakınlığı nedeniyle beğenmez. Cenap Şahabettin'in ise Fransa'dan yeni şiiri getirdiğini söyleyen Anday, Ahmet Rasim gibi o dönemin edebiyatçılarının Cenap Şahabettin'i anlamadıkları için eleştirdiklerini belirtir. Melih Cevdet Anday, Ziya Gökalp üzerinde birçok yazında durmuştur. Ziya Gökalp'in uygarlık konusundaki düşünceleriyle kendisinden sonra gelenleri yanlış yönlendirdiğini söyleyen Anday, onun Arapçadan uydurma terimler yarattığını da belirtmiştir. Melih Cevdet, Ahmet Haşim'in yoksulluk içinde öldüğünü, Nurullah Ataç'tan da alıntılar yaparak belirtmiştir. Ahmet Haşim'in simgecilikten çok izlenimci olduğunu belirtmiş olan Anday, Haşim'in şiir sanatının anlaşılmadığını da belirtmiş, ayrıca onun çok başarılı düzyazılarının bulunduğunu söylemiştir.

Anday, Yahya Kemal'i diğer ozanlardan daha çok konu edinmiştir. Yahya Kemal'in Paris'te Jön Türklerden uzak durduğunu açıklayan Anday, onun çağdaş şiiri Fransa'da öğrendiğini söylemiştir. Anday, Yahya Kemal'in Divan edebiyatındaki sesi ortaya çıkarak çağdaş Türk şiirinde bir zenginlik yarattığını belirtmiştir. Melih Cevdet, Yahya Kemal'in eski edebiyattan yararlanmasına karşın kendisinin dünyaya bakış yönünden yenici olduğunu vurgulamıştır. Anday, Yahya Kemal'i ele alırken onun Ahmet Haşim ve Ahmet Hamdi Tanpınar'la olan ilişkisini de irdeler. Ahmet Haşim şiirini okuyan birisinin sustuğunu söylerken Yahya Kemal'de okurun kafasında Türk kültüründeki sorunların canlandığını söyler. Yahya Kemal'in

Ahmet Haşim için simgeciliği benden öğrendi, dediğini belirten Anday, Tanpınar'la Yahya Kemal'in tarihe bakışlarının farklı olduğunu ortaya koyar: Yahya Kemal geçmişi şiirinde malzeme olarak kullanırken Tanpınar onu yaşamak ister. Melih Cevdet, Yahya Kemal'in dine inanmadığını da belirtir. Nurullah Ataç, Anday' göre, Türkçenin özleşmesinde büyük rol oynayan öncü, kalkınmanın köyden değil, kentteki halkın ve aydının eğitilmesiyle gerçekleşebileceğini savunan bir aydın, değişebilen eleştirileriyle bir eleştirmen ve başarılı bir deneme yazarıdır. Nazım Hikmet gerek yaşadığı hapishane yaşamı gerekse Türk şiirindeki yeriyle Anday'ın yazılarında konu edinilmiştir. Melih Cevdet gençlik yıllarında Nazım Hikmet'in şiirlerini ellerinden düşürmediklerini söyler. 1950'de çıkan genel afta Nazım Hikmet salıverilmeyince dönemin aydınları açlık grevine başlamışlardır. Bu açlık grevinde Garip ozanlarında büyük rol oynamıştır. Melih Cevdet yaptıkları açlık grevini ayrıntılarıyla ele almıştır. Anday, Nazım Hikmet hapisten çıkınca yaşadığı ekonomik sıkıntıları da yazılarında konu edinmiştir. Melih Cevdet, *Makinalaşmak* adlı şiirin Nazım Hikmet'in sanatında ana nokta olduğunu belirtir. Gerek biçimsel özellikleri gerekse içeriksel özellikleriyle bu şiirin Nazım Hikmet'in ününü getirdiğini söyler. Melih Cevdet Köy Enstitüleri'ne verdiği önemle Sabahattin Eyüboğlu'nu, hem ozan hem de ressam kimliğiyle Bedri Rahmi Eyüboğlu'nu ve cılız fiziksel yapısıyla Cahit Sıtkı Tarancı'yı düşünce yazılarında konu edinmiştir. Orhan Veli, Melih Cevdet Anday'ın duygu yoğunluğu altında ele aldığı ozanların başında gelir. Aynı okullarda okumaları, birlikte Tercüme Bürosu'nda çalışmaları ve Garip akımını birlikte yaratmaları gibi ortak eylemlerinin çokluğu nedeniyle Anday'ın denemelerinde Orhan Veli'nin birçok yönü açıklığa kavuşturulmuştur. Anday, Orhan Veli'yi lisede okurken tanır. Belirttiğine göre o yıllarda Orhan Veli şiire, özellikle de tiyatroya çok düşkün bir gençmiş. Melih Cevdet, Orhan Veli öldüğünde pantolonunun yırtık olduğunu söyleyerek bu büyük ozanın durumunu ortaya koymuştur. Orhan Veli'nin gericiliğin karşısında olduğunu söyleyen Anday, onun sanatını açıklarken bir ozan olarak mutlu olmadığı belirtir. Anday, şiirde sahtelikle mücadele etti dediği Orhan Veli'nin amacının şiirde yalınlığı aradığını ve bunu da halkta ve halk dilinde bulduğunu söyler. Bu bağlamda Orhan Veli türkülere yönelmiş, şiirlerinde halk yazınından yararlanmıştır. Yine Anday'ın vurguladığına göre, Orhan Veli sanatında alayı devamlı kullanmıştır. Aziz Nesin de Anday'ın düşünce yazılarında konu edinilmiştir. Aziz Nesin'in sanatından çok siyasal

tartışmalardaki durumuyla Melih Cevdet'te ele almıştır. Sivas katliamı sırasında ve sonrasında haksız saldırılara uğramıştır.

Melih Cevdet yazılarında dil üzerinde de durmuştur. Dil Devriminde taraf olan, Osmanlıcaya karşı özleşmeyi savunan Anday'ın dille ilgili yazılarının merkezinde öztürkçe yer alır. Bunun dışında Türkçenin tarihsel gelişimi, Osmanlıca, Harf Devrimi ve yazım yanlışları karşımıza çıkar. Anday, İslamiyet'e girişten Cumhuriyet'e kadar geçen çağların Türk dili için karanlık yüzyıllar olduğunu belirtir. Arapça, Farsça sözcüklerin Türk diline dinin etkisiyle girdiğini söyleyen Anday, Osmanlılar döneminde medreselerde Türkçeye yer verilmediğini vurgulamıştır. Anday, Türkçenin Cumhuriyet'ten sonra devletin sahiplendiği bir dile dönüştüğünü ve yabancı dillerin boyunduğundan kurtulması için bilimsel yönden ilk kez ele alındığını belirtir. Türk Dil Kurumu'nun kurulması ve aydınların çalışmalarıyla Yunus Emre'nin arı diline kavuşulduğunu açıklamıştır. Anday'ın üzerinde durduğu konulardan bir olan Osmanlıca, yazılarında karma bir dil olarak adlandırılmıştır. Anday, Osmanlıcanın artık yaşamayan, ölü dil durumuna düştüğünü belirtir.

Garip akımıyla 1940 sonrası Türk şiirinde önemli bir yere sahip olan Melih Cevdet Anday, düşünce kitaplarıyla da 1960 sonrası Türkiye'sinde hümanist, aydınlanmacı, laik, usçu bir düşünür, bir aydın olarak yerini almıştır.

KAYNAKÇA

Ahmet Cevizci (2006). *Sokrates.* İstanbul: Say Yayınları.

Ahmet Haşim (2005).*Bütün Şiirleri*. (Hazırlayanlar: İnci Enginün-ZeynepKerman). İstanbul: Dergah Yayınları.

Akay, Hasan (1998). *Servet-i Fünun Şiir Estetiği (Cenab Şahabeddin'in Gözüyle).* İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Akşin, Sina (1993). "Siyasal Tarih". *Türkiye Tarihi(1600-1908)*. İstanbul: Cem Yayınevi, cilt 3.s,132.

Aktaş, Şerif (2009). *Şiir Tahlili.* Ankara: Akçay Yayınları.

Akün, Ömer Faruk (2006). "Namık Kemal". *TDV İslâm Ansiklopedisi.* (Cilt:32). İstanbul: TDV Yayınları.

Akyüz, Kenan (1995). *Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi.* İstanbul: İnkılâp Yayınları.

And, F. Pınar (2008). *Michel Butor'un Zamanın Kullanım Çizelgesi ve Alaın Robbe Grıllet'nin Silgiler Adlı Eserlerinde "Şüphe" Ve "Araştırma" İzleklerinin Karşılaştırılması*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi: T.C. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Dilleri Ve Edebiyatları Ana Bilim Dalı Fransız Dili Ve Edebiyatı Bölümü).

And, Metin (2004). *Başlangıcından 1938'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

_______ (1973). *50 Yılın Türk Tiyatrosu.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Atasoy, Vedat (2013). *Türkistan'ın Metropolü Taşkent.* Radikal Hayat.

Alkan, Erdoğan (1995). *Şiir Sanatı*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Anday, Melih Cevdet (1961). *Doğu-Batı.* İstanbul: Ataç Kitabevi.

_______ (1964). *Konuşarak*. İstanbul: Dönem Yayınları.

_______ (1965). Gelişen Komedya. İstanbul: Çan Yayınları.

_______ (1974). *Yeni Tanrılar*. İstanbul: Çağdaş Yayınları.

_______ (1975b). *Sosyalist Bir Dünya*. İstanbul: Çağdaş Yayınları.

_______ (1975a). *Dilimiz Üstüne Konuşmalar*. İstanbul: Türk Dil Kurumu Yayınları.

_______ (1977a). *Anadolu'da ve Sosyalist Ülkelerde.* İstanbul: Çağdaş Yayınları.

_______ (1977b). *Maddecilik ve Ülkücülük.* İstanbul: Sarder Yayınları.

_______ (1978). *Yasak.* İstanbul: Çağdaş Yayınları.

_______ (1984). *Açıklığa Doğru*. İstanbul: Adam Yayınları.

_______ (1990). *Sevişmenin Güdüklüğü ve Yüceliği.* İstanbul: Çağdaş Yayınları.

_______ (1992a). *Yiten Söz*. İstanbul: Adam Yayınları.

_______ (1992b). *Aldanma ki...*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

_______ (1994a). *İmge Ormanları.* İstanbul: Adam Yayınları.

_______ (1994b). *Geleceği Yaşamak.* İstanbul: Adam yayınları.

_______ (1999). *Geçmişin Geleceği.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

_______ (2001). *Çok Sesli Toplum.* İstanbul: Adam Yayınları.

_______ (2002a). *Felsefesiz Yaşamak.* İstanbul: Adam Yayınları.

_______ (2002b). *Paris Yazıları*. İstanbul: Adam Yayınları.

_______ (2008b). *Açık Pencere ''Toplu Yazılar 1''.* İstanbul: Everest Yayınları.

_______ (2008a). *Bir Defterden*. İstanbul: Everest Yayınları.

_______ (2009a). *Bakır Çağı ''Toplu Yazılar 2''.* İstanbul: Everest Yayınları.

_______ (2009b). *Akan Zaman Duran Zaman.* İstanbul: Everest Yayınları.

_______ (2012). *Gökyüzü Haritası ''Toplu Yazılar 3''.* İstanbul: Everest Yayınları.

Arseven, C. E. (1952). *Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Ateş, Kemal (2011). *Türk Dili.* Ankara: İmge Kitabevi Yayınlar.

Aytaç, Gürsel (2007). *Deneme Üzerine Bir Karşılaştırmalı Edebiyat Çalışması.* Ankara: Hece Yayınları.

Baltacıoğlu, İsmail (1971). *Türk Plastik Sanatlar.* Ankara: Milli Eğitim Basımevi.

Bâkî (1994). *Bâkî Dîvânı.* (Haz. Sabahattin Küçük). Ankara: Atatürk kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk dil Kurumu Yayınları- TDK Yayınları.

Baş, Selma (2012). *Türk Edebiyatında Deneme.* Ankara: Grafiker Yayınları.

Belge, Murat (1982). "Popüler Kültür Politikalarına Giriş''. *Yazko Çeviri.* Kasım- Aralık, Sayı: 9 s. 89.

Berk, İlhan (2005). *Gerçeküstücülük Antolojisi.* İstanbul: Varlık Yayınları.

Berkes, Niyazi (1978). *Türkiye'de Çağdaşlaşma.* İstanbul: Doğu-Batı Yayınları.

Beyatlı, Yahya Kemal (1990). *Edebiyata Dair.* İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti- Yahya Kemal Enstitüsü Yayınlar.

Bezirci, Asım (1986). *İkinci Yeni Olayı.* İstanbul: Su Yayınevi.

Bozkurt, Nejat (1995). *Sanat ve Estetik Kuramları*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.

Bourneur, Roland ve Quellet, Réal (1989). *Roman Dünyası ve İncelenmesi*. (Çeviren: Hüseyin Gümüş). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Celal Nuri (2002). *Türk Devrimi.* (Günümüz Yazı ve Diline Çeviren: Özer Ozankaya). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Coulton, George Gordon (1928). *Art and the Reformation.* Oxford Universty Press.

Çaldak, Süleyman(2006).“Eski Türk Edebiyatında Nesir (Düz Yazı)”.*Aylık Eğitim Dergisi*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Sayı: 77-78 Temmuz – Ağustos.

Çalışlar, Aziz (19949. *Tiyatro Oyunları Sözlüğü-II.* İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Çetişli, İsmail (2001). “Edebiyat Dili/Edebî Dil”. *Türk Yurdu.* s. 162-163, (Şubat-Mart).

_______ (2008). *Edebiyat Sanatı ve Bilimi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

_______ (2008). *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.

_______ (2009). *Batı Edebiyatında Akımlar*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Danto, Arthur C. (2013). *Sanat Nedir.* (Çeviren: Zeynep Baransel). İstanbul: Sel Yayınları.

Dilçin, Cem(1997).*Örneklerle Türk Şiir Bilgisi.* Ankara:Atatürk kültür,Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk dil Kurumu Yayınları.

Doğan, Âbide (1998). *Tahsin Nâhid'in Adapte Piyesleri*. Evrenselliğe Yolculuk, H.Ü.'nin Emel Doğramacı'ya Armağanı, Ankara.

______ (2009) “Türk Tiyatrosunda Brecht Etkisi”. *Turkish Studies.* Volume 4/1-1 Winter.

Doğan,Mehmet Can(2012).*Melih Cevdet Anday'ın Romancılığı.* Ankara:Kurgan Edebiyat Yayınları.

Duplessis, Yvonne (1975). *Gerçeküstücülük.* (Çeviren:Yeşim Karatay), İstanbul: Gelişim Yayınları.

Durant, Will (1973). *Felsefe Kılavuzu.* (Çeviren: Ender Gürol). İstanbul: Milliyet Yayınları.

Durmaz, Gülay (2005). *Dîvân Şiirinde Rind*. U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı: 8.

Dündar, Ali (1998). *Yapay Osmanlıcadan Yaratıcı Türkçeye*. İstanbul: Ardıç Yayınları.

Ecevit, Yıldız (1996). *Orhan Pamuk 'u Okumak*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Eliot, Thomas Stearns (1988). *Denemeler.* (Çeviren: Halit Çakır). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Forster, Edward Morgan (1982). *Roman Sanatı.* (Çeviren: Ünal Aytür). İstanbul: Adam Yayınları.

Eluard, Paul (1984). *Ozan ve Gölgesi*. (Çeviren: Özdemir İnce). İstanbul: Adam Yayıncılık.

Ercilasun, Bilge (2007). *Ziya Paşa.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Ergin, Muharrem (1972). *Türk Dil Bilgisi*. İstanbul:İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Erol, İsmail Lülfü (1991). *Batı Klasik Müziği.* Ankara: Öteki Yayınevi.

Ersoy, Ayla (1995). *Sanat Kavramlarına Giriş.* İstanbul: Yorum Sanat Yayınları.

Estin, Colette ve Laporte, Helene (2005). *Yunan ve Roma Mitolojisi.* (Çev. Musa Eran). Ankara: TÜBİTAK.

Freud, Sigmund. (?) *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. (Derleyen Erkan Çelebi). İstanbul: Işık Yayınları

Gökçe, Y. (2004). *Melih Cevdet Anday Tiyatrosunda Şiirsel Adalet*. İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi - Sosyal Bilimler Enstitüsü - Türk Edebiyatı Bölümü, Ankara.

Göktuğ, Ebru (2003). "Tiyatro Kuramının Başlangıcından Modern Döneme Tragedyanın Algılanışı". *Ankara Üniversitesi Degisi*. sayı:15.

Güntekin, Reşat Nuri (1976).*Reşat Nuri'nin Tiyatro İle İlgili Makaleleri*. (Hazırlayan: Kemal Yavuz). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

"Güzel İstanbul Yonutunun Kaldırılması": http://www.milliyet.com.tr/1998/01/17.

Hançerlioğlu, Orhan (2006). *Felsefe Sözlüğü.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Homeros (2004). *İlyada.* (Çevirien: Fulya Koçak). İstanbul: Arkadaş Yayınları, 2.baskı.

Hür, Ayşe (2011). *20 Heykel ve Üç Anıtın Makûs Talihi.* Taraf Gazetesi.

Jimenez, Marc. (2007). *Estetik.* (Çev.Aytekin Karaçoban). İstanbul: Doruk Yayınları.

İbrahim Balaban:http://tr.wikipedia.org. (27.09.2014).

İbrahim Balaban: http://blog.ressambalaban.com/uzun-sanat-yolu/) (27.09.2014)

İnal, Tuğrul (1981). *Gerçeküstücülük.* Türk Dili, Sayı. 319, sayfa, 276.

İnce, Özdemir (2001). *Şiir ve Gerçeklik.* İstanbul: İmge Kitabevi.

_______ (2002).*Yazınsal Söylem Üzerine*, İş Bankası Kültür Yayınları.

İsmail Parlatır (2004). *Recaizade Mahmud Ekrem.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Kahraman, Hasan Bülent (1995). "Anday'ın Denemelerinde Nesnellik-Öznellik İkilemi ve Etkileşimin Temellendirilmesi Aracı Olarak Dünya". *Melih Cevdet Anday Günleri 20-21 Mayıs 1995*, Ankara: Edebiyatçılar Derneği Yayınları.

Kantarcıoglu, Sevim (1993). *Edebiyat Akımları ve Temel Metinler*. Ankara: Gazi Ü. Yayınları.

_______ (2009).*Edebiyat Akımları Platon'dan Derrrida'ya.* İstanbul:Paradigma Yayınları.

Kaplan, Mehmet (1973). *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri.* İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

_______ (1993). *Kültür ve Dil*. İstanbul: Dergah Yayınları.

_______ (1994). *Şiir Tahlilleri 1*. İstanbul: Dergah Yayınları

_______ (1995). *Tevfik Fikret.* İstanbul: Dergah Yayınları.

Karaalioğlu, Seyit Kemal (1979). *Resimli Dünya Edebiyatçıları Sözlüğü*. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri.

_______(1980). *Edebiyat Akımları.* İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri.

Karaca, Alaattin (2005). *İkinci Yeni Poetikası*. Ankara: Hece Yayınları.

Kaya, Yakup (2012). "*Erken Cumhuriyet Döneminde Kökten Modernleşmenin Bir Göstergesi Olarak 'Musiki İnkılabı'".* History Studies Volume 4/1 2012

Keser, N. (2005). *Sanat Sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Kris, Ernst ve Kurz, Otto (2013). *Sanatçı İmgesinin Oluşumu.* (Çeviren: Sabri Gürses). İstanbul: İthaki Yayınları.

Kolcu, Ali İhsan (2007). *Tanzimat Edebiyat 1 Şiir.* Konya: Salkımsöğüt Yayınevi.

Kolcu, Hasan(2007).Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları.Ankara:Akçağ Yayınları.

Korkmaz, Ramazan (2005). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı.* Ankara: Grafiker Yayıncılık.

Korkmaz, Ramazan (2011). *Tanzimat Edebiyatı-I.* Eskişehir: AÖF Yayınları.

Kongar, Emre (1995). "Anday'ın Denemelerine Genel Bakış". "Melih Cevdet Anday Günler 20-21 Mayıs 1995". Ankara: Edebiyatçılar Derneği Yayınları.

Konur, Tahsin (2000). *Devlet-Tiyatro İlişkisi.* Ankara : Dost Kitabevi.

Korle, Sinan (1949). "Halk Şiiri Yanında, Bir de Halk Resmi…". *Vatan.* 25 Aralık.

Kudret, Cevdet (1998). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman I.* İstanbul: Varlık Yayınlar.

Kurt, Mustafa (2010). *Varoluşçuluğun Türk Edebiyatına Girişi ve ilk Etkileri*. Adana: Çukurova Üniversitesi, Türkoloji Araştırmaları Merkezi.

Küçük, Sabahattin (1994). *Baki Divanı.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Küçümen, Zihni (1992). "Muhsin Hoca Üzerine ŞöyleşI". *Tiyatro... Tiyatro....* Sayı: 14/Mart.

Levent, Agâh Sırrı .(1953). *Osmanlıca Karşısında Halk,* Ulus. 7 Ocak.

_______ (1960). *Türk dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri*. Ankara: TDK Yayınları.

Lunaçarski, Anstoli Vasilyeviç (1982) *Sanat ve Edebiyat Üzerine.* (Çeviren: Kevser Kavala). İstanbul: Adam Yayıncılık.

Macit, Muhsin (2006). *Eski Türk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayıncılık.

Mermer, Ahmet ve Koç Keskin, Neslihan (2005). *Eski Türk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Milliyet Sanat Ansiklopedisi. İstanbul: Milliyet Yayınları, 1991.

Milliyet Edebiyat Ansiklopedisi. İstanbul: Milliyet Yayınları, 1991.

Montaigne, Michel Eyguem de (1987). *Denemeler*. (Çeviren: Sabahattin Eyuboğlu). İstanbul: Cem Yayınevi.

Moran, Berna (1991). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri.* İstanbul: Cem Yayınevi.

Mumcu, Ahmet (1994). *Türkiye Cumhuriyeti İnkılâp Tarihi ve Atatürkçülük*. İstanbul: MEB Yayınları.

Nadi, Nadir (1986). *Dostum Mozart*. İstanbul: Çağdaş Yayınları.

Nutku, Özdemir .(1990.(*Dram Sanatı*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Okay, M. Orhan (1990). *Sanat ve Edebiyat Yazıları.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

_______ (1998). *Sanat ve Edebiyat Yazıları.* İstanbul: Dergah Yayınları.

Oransoy, Gültekin (1985). *Atatürk İle Küğ.* İzmir: Küğ Yayıncılık

Özmen, Kemal (2007). "Edebiyatta Etkilenme ve Tarancı Şiiri". *Ölümünün 50. Yılında Cahit Sıtkı Tarancı.* Ankara:Atatürk kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk dil Kurumu Yayınları.

Özdemir, Emin (1990). *Örnekli Açıklamalı Edebiyat Bilgileri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi,

Özdemir, Orhan (2012). "Birinci Türk Dili Kurultayı Bildirilerinde Dil ve Egemenlik

İlişkisi”. *Turkish Studies* 7/4, Fall, p. 2511-2520, Ankara.

Özel, Kemal .(1982). *Şairin Şiiri, Onun Kişiliğidir*, *Bütün Hayatıdır,* Gösteri, Şubat: 15.

Özkırımlı, Attila. (1984). *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*, İstanbul: Cem Yayınevi.

Öksüz, Yusuf Ziya (1995). *Türkçenin Sadeleşme Tarihi Genç Kalemler ve Yeni Lisan Hareketi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Özdemir, Emin (1990). *Edebiyat Bilgileri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

_______(1995). “Anday’ın Denemeleri ve Denemelerinin Dilsel Örüntüsü”. *Melih Cevdet Anday Günleri 20-21 Mayıs 1995*. Ankara: Edebiyatçılar Derneği Yayınları.

Özdemir, Orhan 2012 “ Birinci Türk Dili Kurultayı Bildirilerinde Dil ve Egemenlik İlişkisi, *Turkish Studies* 7/4, Fall, p. 2511-2520, Ankara.

Perin, Cevdet(1946).*Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları,295.

“Pir Sultan Abdal”. *Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi*. İstanbul: Anadolu Yayıncılık, c. 9, s. 4533,1983.

Portakal, Hüseyin (2008). *Homeros ve İlayda.* İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Read, Herbert (1981). *Sanat ve Toplum.* Ankara: Umran Yayınları.

Ridley, Aaron (2004). *Müzik Felsefesi* (Çeviren: Bilge Aydın) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Romilly, Jacqueline de (2007).*Homeros*. (Çeviren: Işık Ergüden).Ankara:Dost Yayınları.

Rifat, Mehmet (1991). “Yeni Roman, Michel Butor ve Roman Üstüne Denemeler”. *Michel Butor, Roman Üstüne Denemeler,* İstanbul: Düzlem Yayınları.

Sanat (1992). *Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi* (c.19, s.46). İstanbul: Ana Yayıncılık.

Sartre, Jean Paul (1981). "*Les Tems Modernes Dergisinin Tanıtma Yazısı*". (Çeviren: S. Eyüboğlu-V.Günyol). *Türk Dili*. S.349.

_______ (1997). *Varoluşçuluk*. (Çeviren: Asım Bezirci). İstanbul: Say Yayınları.

Saussure, F. de (1998). *Genel Dilbilim Dersleri* (Çeviren: Berke Vardar). Ankara: Multilingual Yayınları

Say, Ahmet (2010). *Müzik Nedir, Nasıl Bir Sanattır?* İstanbul: Evrensel Basım Yayım.

Sevük, İsmail Habib (1940). *Avrupa Edebiyatı ve Biz.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Smith, Preserved (2001). *Rönesans ve Reform Çağı; Bir Sosyal Arkaplan Çalışması.* (Çeviri: Serpil Çağlayan). İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Soner, Yalçın (2010). "Atatürk Hangi Türküyü Yasaklattı", *Hürriyet,* 18 Temmuz.

Sosyalizm ve Toplumsal Dönüşümler Ansiklopedisi. İstanbul: İletişim Yayınları, 1988.

Stanislavski, Konstantin (2013). *Bir Aktör Hazırlanıyor*. (Çeviren: Suat Taşer) İstanbul: Pegasus Yayınları.

Şahin, İbrahim (2012). *Haz ve Günah Bir Tanpınar Yorumu.* İstanbul : Kapı Yayınları.

Şükrü Halûk Akalın: "Türk Dili: Dünya Dili". http://www.turkcede.org/ ,06.06.2014).

Şener, Sevda .(1972). *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan*, Ankara : Ankara Üniversitesi Basımevi.

Şerbetçi, Feray (2008). *D Grubu Sanatçılarının Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecine Kazandırdığı Farklı Bakış Açıları.* (Edirne, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Şevki, Abdullah (2008). *Şiir ve Yorum*. Ankara : Kül Sanat Yayıncılık

Tanilli, Server (2004). *Nasıl Bir Eğitim İstiyoruz?*. İstanbul: Adam Yayınları.

_______ (2004). *Dünyayı Değiştiren On Yıl,* İstanbul: Adam Yayınları.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1995). *Edebiyat Üzerinde Makaleler*. İstanbul: Dergah Yayınları.

_______ (2001). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

_______ (1995). *Yahya Kemal*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Tarancı, Cahit Sıtkı (20079. *Ziya'ya Mektuplar*. İstanbul: Can Yayınları.

Taylor, C. S. (1993). *Samuel Taylor Coleridge-Denemeler.* (Çeviren: Halit Çakır), İstanbul: Yapı Kredi.

Tilbe, Ali ve Servet, Tiken (2009). "Servet Yeni Bir Yeni Roman: Claude Sımon'un Tramvay (Le Tramway)". *Yazın ve Deyişbilim Araştırmaları*. İzmir Ekonomi Üniversitesi Yayınları, 14-16 Mayıs.

Timms, Edwards ve Göksu, Saime (2001). *Romantik Komünist*. İstanbul: Doğan Kitap

Tolstoy, L. N (2013). *Sanat Nedir?*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yatınları.

Tökel, Dursun Ali(2011).*Türk Edebiyatının Mitolojik Kaynakları*.Eskişehir:AÖF Yayınları.

Tunalı, İsmail. (2008). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Türk Dili (Deneme Özel Sayısı). (1961). Temmuz, c.10. s.118.

Türk, Vahit (2012). *Türk Dili-I*. Eskişehir: AÖF Yayınları.

Tzara, T. (1981). *Türk Dili.* "Dada'nın Doğuşu". (Çev.Özdemir İnce). s.349. s.257-258.

Velidedeoğlu, H. V. (1979). "Yazı Devriminden Dil Devrimine", *Yazı Devrimi*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Uluskan, Seda Bayındır (2010). *Atatürk'ün Sosyal Ve Kültürel Politikaları.* Ankara: AKDTYK Atatürk Araştırma Merkezi.

Üstünova, Mustafa (2005). *Namık Kemal'in Özel Mektuplarında Edebî Konular*. İstanbul: Gaye Kitabevi.

Vardar, Berke. (2007). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Multilingual Yayınları, 2. Baskı.

Velidedeoğlu, H. V. (1979). "Yazı Devriminden Dil Devrimine". *Yazı Devrimi*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Yavuz, Hilmi (1977). *Roman Kavramı ve Türk Romanı*. İstanbul : Bilgi Yayınevi.

Yener, Faruk (2001). *Müzik Kılavuzu.* İstanbul: Bilgi Yayınları.

Yetişken, Hülya (2009). *Estetiğin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları, 3. Baskı.

Yetkin, Suut Kemal (1967). *Edebiyatta Akımlar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

_______ (2007a). *Edebiyat Üzerine Denemeler.* Ankara: Palme Yayıncılık.

_______ (2007b). *Estetik Doktrinler.* Ankara: Palme Yayıncılık.

Yılmaz,Durali(1990).*Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu*.Ankara:Kültür Bakanlığı Yayınları

Yurdakul, Şükran (1999). *Şairler ve Yazarlar Sözlüğü.* İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

_______ (1992).*Çağdaş Türk Edebiyatı III* Cumhuriyet Dönemi /1.İstanbul: Bilgiyayınevi

Yücel, Tahsin (1981). "Coşumculuk". *Türk Dili.* s.349. s. 63-64

_______ (2007). *Dil Devrimi ve Sonuçları,* İstanbul: Can Yayınları.

Wellek,Rane ile Warren, Austin (2005).*Edebiyat Teorisi*. (Çeviren:Ömer Faruk Huyugüzel). İzmir: Akademi Kitabevi.

EK 1: ETİK KURULU İZİN MUAFİYETİ FORMU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 27/05/2015

Tez Başlığı / Konusu: *Melih Cevdet Anday'ın Düşünce Yazılarında Sanat, Yazın ve Dil.*

Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.
4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.

Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

27/05/2015

Adı Soyadı: Ali ALGÜL
Öğrenci No: N09241511
Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı
Programı: Yeni Türk Edebiyatı
Statüsü: ☐ Y.Lisans ☑ Doktora ☐ Bütünleşik Dr.

DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI

Prof. Dr. S. Dilek YALÇIN-ÇELİK

Detaylı Bilgi: http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr
Telefon: 0-312-2976860 **Faks:** 0-3122992147 **E-posta:** sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr

EK 2: ORİJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 27/05/2015

Tez Başlığı / Konusu: *Melih Cevdet Anday'ın Düşünce Yazılarında Sanat, Yazın ve Dil.*

Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam ...515... sayfalık kısmına ilişkin, 27../05../2015 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 11. 'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,
2- Kaynakça hariç
3- Alıntılar hariç/dâhil
4- 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orjinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

27/05/2015

Adı Soyadı:	Ali ALGÜL
Öğrenci No:	N09241511
Anabilim Dalı:	Türk Dili ve Edebiyatı
Programı:	Yeni Türk Edebiyatı
Statüsü:	☐ Y.Lisans ☑ Doktora ☐ Bütünleşik Dr.

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Dr. S. Dilek YALÇIN-ÇELİK

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı :Ali ALGÜL

Doğum Yeri ve Tarihi : TOKAT 12/06/1975

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Gaziosmanpaşa Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü(1997-2001).

Yüksek Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı(2007-2010).

Bildiği Yabancı Diller :İngilizce (2006 Mart ÜDS: 81; 2006 Mayıs KPDS: 73).

Bilimsel Faaliyetleri : Kemal Bilbaşar'ın *Denizin Çağırışı* Adlı Romanına Psikanalitik Açıdan Bir Bakış

Çalıştığı Kurumlar : Milli Eğitim Bakanlığı

İletişim

E-Posta Adresi : alialguller@hotmail.com

Tarih :27 Mayıs 2015